DEL VIENTO SUAVE A LA VOZ ELÉCTRICA, EL ROCK SERI: INSTRUMENTO DE IDENTIDAD ÉTNICA

Otila Caballero
Alejandro Aguilar Zeleny
Diana Reyes

Introducción

Entre el semidesierto sonorense y las costas del golfo de California se encuentra el territorio de la nación comcáac, un pueblo originario del noroeste de México, conocido históricamente como seri, nombre de origen yaqui, que en realidad encubre una compleja diversidad intraétnica de distintas bandas o *issiitan* de origen hokan, quienes a diferencia del resto de los primeros pobladores de esta región no llegaron caminando, sino que lo hicieron navegando en embarcaciones de carrizo, a través del golfo en diversas oleadas migratorias. Es así la existencia de esta sociedad: una vida en el límite, entre el mar y el desierto, entre sociedades diferentes, en su mayoría sociedades agrícolas, con quienes tuvieron que construir fronteras de intercambio mediante relaciones a veces pacíficas y otras hostiles. En primera instancia la llegada de los españoles y posteriormente el surgimiento de los mexicanos y sonorenses significó también una lucha de límites que no ha terminado. Los miembros de esta sociedad no fueron evangelizados ni convertidos en pueblos de misión; su espíritu libertario se los impedía. ¿Por qué esperar que un pedazo de tierra les diera de comer, si sabían dónde y cuándo cazar o recolectar sus animales, si conocían a la perfección las artes del mar que dieron profundo significado a su existencia? ¿Por qué orar a dioses desconocidos, si mediante cantos y danzas podían intermediar con la existencia que les rodeaba?

A principios del siglo XX, en el año de 1905, sucedió la última agresión armada del gobierno sonorense en contra de ellos y tuvo lugar en Taeojj, la Isla del Tiburón, baluarte de su identidad étnica. En la década de 1920 su población se redujo hasta los 200 individuos; en ese período comenzaron a transformar su tradicional existencia seminómada, viviendo a partir de entonces de manera sedentaria, afrontando profundos cambios en su existencia: la reducción de su territorio, la incorporación de nuevas formas religiosas y

de organización. A pesar de todo ello, su cultura permanece fuerte y vigorosa, y han desarollado la capacidad de adaptarse a las exigencias de los tiempos.

Hoy, en el siglo XXI siguen viviendo fundamentalmente de las prácticas de la caza, la pesca y la recolección, pero de manera distinta: de la caza de subsistencia, a la cacería ecológica y controlada mediante fideicomisos; de la pesca en balsas de carrizo o de madera a la utilización de recursos y tecnologías actuales, como embarcaciones de fibra de vidrio y motores fuera de borda, agregando además nuevas tareas de conservación ecológica. Ya no dependen directamente de la recolección para la obtención de los alimentos cotidianos, aunque sí para efectos rituales o tradicionales; en cambio, esta actividad se transforma en la impresionante producción artesanal que les representa una variable fuente de ingresos, actividad artesanal que también está envuelta de magia y misticismo que se expresa tanto en los diseños de las canastas como en las prácticas relacionadas con la manufactura de las canastas.

Un elemento de gran importancia en la cultura e identidad de la nación comcáac es la música, especialmente a través del canto, el cual en el contexto de esta sociedad adquiere dimensiones llenas de significado desde su expresión poética, tanto como en su estructura, y especialmente en la diversidad de tipos y uso de los cantos. Lo anterior da cuenta de su cosmovisión y memoria histórica, pero también de sus conocimientos de navegación, de las estrellas, mareas y del viento o del uso de los cantos en prácticas curativas de distinta índole.

Al escuchar y conocer los cantos y danzas tradicionales de los comcáac y tomando en cuenta sus estructuras rítmicas aceleradas que combinan el canto con el uso de alguna sonaja y el golpeteo de los pies y el sonido de los tenábaris; y al conocer algo de su cultura, de algún modo resultaba inevitable que su música tradicional se encontrara con el rock. Los anterior como un encuentro consecuente entre la voluntad de conservarse como un pueblo propio y utilizar a su manera los distintos recursos que la modernidad de un modo u otro les ha ofrecido desde la llegada de los españoles a su territorio.

La sociedad comcáac se concibe y representa a sí misma y ante nosotros como nación comcáac; sus prácticas, costumbres y creencias están en un equilibrio de permanencia y transformación, de adaptación de los distintos recursos e influencias a su alcance. Poseedores de un pensamiento mítico complejo y un rico simbolismo expresan con vitalidad su estética, su poética, las cuales están fundamentadas en un detallado conocimiento de su entorno y sus variantes. La música y el canto, como uno de los múltiples componentes de la

cultura han sido generadores de conocimiento y variantes que permiten su transformación en nuevos géneros musicales, o lo que ahora se conoce como etnorock, *world music* y otras denominaciones del mercado global. En su legítima persistencia cultural el surgimiento del rock seri ha permitido proponer una nueva manera de reflexionar sobre la necesidad y las formas de preservar las costumbres y tradiciones, lo que en cierta medida puede funcionar como un elemento a favor de la identidad. El propósito de este capítulo es analizar el proceso de incorporación en la cultura musical de los comcáac o seris al género de rock, particularmente a través de su representación en la obra y labor del grupo de rock Hamac Caziim (Fuego Divino) fundado a fines de la década de 1990 en la comunidad de Socaiix (Punta Chueca). Ha sido a través de este género musical que se ha impulsado también la revaloración de la importancia de los cantos tradicionales, la defensa de su territorio y cultura, así como la incorporación de otras propuestas musicales, formas de expresión e intercambio.

***I coos*, el viento suave, voz y canto de lo tradicional a lo moderno**

Viento rápido, viento alegre,
haz que llegue a la orilla
donde hay una huella de pie que aguarda.
Canción *I coos*[1]

En el contexto de la vida de los comcáac cabe señalar la importancia que ha tenido la música y en especial los cantos como parte de la cosmovisión y expresión de su identidad. Los cantos han sido a lo largo de su historia una forma de dialogar con la complejidad misma de su existencia, de dialogar con fuerzas, seres, espíritus y potencias que rodean y determinan su existencia; se canta para asegurar la buena suerte en la navegación, pero también para recordar la manera adecuada de navegar, siguiendo las estrellas, invocando y demarcando mareas y remolinos y distinguiendo vientos favorables. Sucede lo mismo en la cacería como en la recolección, o en la realización de canastas con fibra de torote, los cantos siempre están presentes. Igualmente se emplean en las ceremonias de pubertad o en las fiestas dedicadas a la caguama de los siete filos; también, para conmemorar el inicio de un nuevo año a mitad del

[1] Canción tradicional seri.

verano. El repertorio de cantos resulta un elemento indispensable en su existencia; si bien al menos desde la segunda mitad del siglo XX se han reconocido algunos cantores destacados, la expresión del canto es un acto personal y colectivo a la vez privado y social, según circunstancias y ocasiones.

Cabe mencionar que una de las primeras apariciones de la música de los seris o comcáac en el contexto de la música mexicana corresponde a una de las obras clásicas de la música contemporánea a cargo del maestro Carlos Chávez, quien en su "Sinfonía india" (1936) recupera a través de la música clásica en un momento fundacional para el país, música e instrumentos musicales de los pueblos originarios, incluyendo así el tema "Viento alegre (*I coos*)", que desde el exterior del mundo comcáac puede ser considerado un tema clásico del repertorio musical de esta sociedad, cuyos descendientes actuales no parecen haber conocido. Versiones diferentes y más recientes de este tema aparecen por ejemplo, en la obra del pianista estadounidense Keith Jarret, músico de jazz, quien lo incluye en su disco *Treasures* (1974) y lo atribuye a la música tradicional yaqui. Otra versión de esta melodía fue interpretada en la década de 1980 por la cantante mexicana Tehua, quien también lo popularizó. Si bien, en la actualidad se desconoce cómo este tema de la tradición musical seri logró ser recuperado por estas diferentes expresiones musicales: música clásica mexicana, jazz y música folclórica o popular, lo que cabe destacar es precisamente el hecho de que la música seri ha formado parte también al menos desde entonces lo que ahora se conoce como músicas del mundo, mostrando que su contenido y su sentido no se encuentran necesariamente en oposición con otras culturas o corrientes musicales, sino que son capaces también de aportar algo a la música en sus distintas expresiones.

El problema es tal vez el hecho de que este suceso parece no tener clara presencia en las generaciones actuales, que tal vez no han sentido el orgullo de escuchar la música que les rodea en sus comunidades, en estos contextos tan diferentes. A pesar de su importancia en el contexto de la vida de los comcáac, su tradición musical ha sido relativamente poco conocida y comprendida desde el exterior de esta comunidad cultural.

Entre los estudios que han tomado en cuenta la música de los seris se pueden mencionar los trabajos de W. J. McGee (1898), a fines del siglo XIX y posteriormente los de Alfred Kroeber en 1931. Uno de los primeros registros formales de su música se debe a la labor de Henrietta Yurchenko, quien entre 1944 y 1946 realizó grabaciones de campo entre los seris, yaquis, coras y hui-

choles, con el auspicio del Instituto Interamericano Indigenista, invaluable acervo que hoy en día se encuentra bajo resguardo en la Fonoteca Nacional.

La primera evidencia que se tiene de los comcáac está en la memoria colectiva, donde el canto ha tenido y sigue teniendo un papel primordial. En la convivencia cotidiana entre las distintas comunidades y miembros de las diferentes familias es posible escuchar a la gente cantar; en el diálogo amistoso con aquellos que se interesan por su cultura y tradiciones, los cantos hacen acto de presencia rápidamente. Una de las referencias sobre el carácter, importancia y forma de obtener los cantos es la que ofrece Ricardo Pozas (1961), como resultado de su trabajo de campo a fines de la década de 1950, durante el proceso de creación del Museo Nacional de Antropología. Pozas menciona los ritos de ayuno que se requerían para obtener cantos de poder y ofrece una tipología señalando algunos de los distintos cantos de poder relacionados con las especies marinas.

Al realizar trabajo etnográfico sobre la ritualidad y la identidad étnica entre los comcáac Rodrigo Rentería (2006) hace un recuento sobre los estudios acerca de la cultura comcáac y en particular sobre el papel de los cantos, señalando lo siguiente:

> El sistema mediante el cual los seris han clasificado los distintos géneros de sus cantos, no se basa en las características formales que éstos pudieran tener, sino en el contexto primario en el cual eran o son representados; utilizando dicho principio, las siete categorías bajo las cuales han sido generalmente clasificados corresponden con los siete tipos de danzas que se realizaban en la antigüedad. No obstante la eventual desaparición de las danzas, su nomenclatura ha perdurado en la clasificación de los cantos (Rentería, 2006:121).

Las fuentes de inspiración para hacer sus cantos fueron su entorno natural, el mar y el desierto, así como de fuerzas sobrenaturales otorgadas por espíritus o deidades del cielo y de las plantas principalmente. Los comcáac han memorizado y transmitido de manera oral sus saberes ancestrales a través de los cantos que “al recordar lo que dicen fortalecen su ánimo y valentía para enfrentarse a cualquier contingencia que se presente en la comunidad cantos que son fuente de inspiración” (Estrella, entrevista, 2009).

La mayoría de los seris cantan de manera individual o colectiva, pero todos sus cantos van orientados a la búsqueda de obtener el poder espiritual que los conecta con su territorio: mar y desierto.

> Los conceptos fundamentales sobre los cuales se sustenta la lógica de los cantos seris; un complejo sistema de acciones individuales o colectivas encaminados en gran medida a la adquisición, dominio y utilización de los distintos recursos de poder espiritual que existen en su territorio. Es preciso señalar que el contundente lugar que ocupan los cantos tradicionales seris no es exclusivo de los procesos rituales (aun cuando constituyen una parte fundamental de los mismos) sino que se extienden a lo largo de los distintos aspectos de la vida seri como una entidad independiente capaz de ser adecuada por cada individuo a los distintos contextos de su conveniencia (Rentería, 2006).

Los cantos son la principal manifestación cultural y estética de los seris, al escucharlos podemos advertir su estructura breve, la cual es comparable con la del haiku. Los cantos seris transitan de la metáfora a referencias concretas, en sus breves líneas encierran profundos conocimientos generados a partir de las experiencias individuales, que en primera instancia revelan la posición y sentimiento respecto al momento y su relación con el entorno.

Los cantos seris han sido clasificados por géneros según sus funciones y el contexto en el que se entonan por Astorga *et al*., (1998):

Icóosyat: canción de los gigantes;
Iquimóoni: canciones de victoria;
Icóoha: canciones de luto;
Hacáatol coicóos: canciones de poder o con peligro;
Cmaam cöicóos: canciones de amor para una mujer;
Icocóoxa: canción de arrullo;
Xepe an cöicóos: canciones de la naturaleza del mar; y
Hehe an cöicóos: y el desierto;
Icóos icóoit: cantos para bailar que se hacían después de un acontecimiento importante.

La mayoría de estos cantos no pueden ser traducidos ya que las palabras que lo conforman son muy antiguas, ya en desuso o bien aluden a comunicar (imitando los sonidos) los mensajes de los espíritus de quienes han obtenido el canto. En esta lógica se puede afirmar que en los cantos seris ofrecen un vasto conocimiento de su cultura: memoria histórica y ritualidad. Kroeber (1931) reporta a un cantante y danzante que se acompaña con una sonaja de bule y capullos en las piernas:

Las danzas observadas consistían en uno solo sobre una tabla colocada encima de un agujero poco profundo. Varios cantadores estaban sentados alrededor (en el suelo) golpeando o haciendo sonar cualquier objeto conveniente. Cada canto y cada danza duraba apenas tres minutos. El *tempo* (compás, ritmo) es acelerado. El paso consiste en un rápido arrastrado de los pies, con pierna alternada. En un tipo, el danzante se sostenía en una vara con una mano, en tanto su cuerpo y el brazo colgante se mantenían tan inmóviles como era posible. Otro tipo era sin la vara y el danzante percutía una sonaja de bule, *e'Xêicon* un mango, o de capullos, *Xekakêntla*. Los capullos van en una banda colgados debajo de las rodillas (Kroeber, citado por Jáuregui, 2013).

autor, verificar este termino

La literatura afirma que el uso de los tenabares fue adoptada de los yaquis; sin embargo, existe una leyenda que explica la existencia de los tenabaris. Una vez un señor de edad avanzada de la misma comunidad tuvo una visión; en la noche soñó una liebre (*lepus alleni*) y a un pato buzo (*phalacrocorax auritus*). La liebre estaba cantando y el pato buzo estaba danzando traía puesto los tenabaris (*xiica quiinla*). Al día siguiente el señor que tuvo el sueño va al monte para conseguir el material que estaba usando aquel danzante. Y ya después los danzantes comcáac usan los tenabaris (Montaño, entrevista, 2014). Se utilizaban también las conchas, piedras, sonajas, carapachos de tortugas y los tenabares en las piernas para bailar.

En los años recientes, Jáuregui (2013) ha reflexionado en torno al uso del tambor de pies amerindio y su presencia en el contexto de la cultura comcáac, mediante el uso de los caparazones de las tortugas gigantes, las cuales representan un elemento mítico fundacional dentro de esta sociedad hasta la época actual. Un elemento importante en la discusión de Jáuregui tiene que ver con la negación de la noción de ver a los grupos prehispánicos como grupos naturalmente aislados unos de otros y subraya la necesidad de tratar de entender los contextos de influencia entre los distintos grupos y pueblos a lo largo de su historia. En el transcurso de su estudio este autor hace una importante reflexión y recapitulación en torno a los estudios sobre la música, el canto y la danza de este grupo; cita el texto de Domínguez:

El canto es la manifestación más habitual de los indios seris. La mayoría de sus cantos son acompañados con objetos que tienen a mano: botes vacíos, trozos de madera, conchas, caparazones de tortuga, etcétera. Los textos son en lengua seri, pero se me informó que no siempre utilizan en sus cantos palabras completas y aparecen en ellas sílabas articuladas sin significación literal. Por esta razón no

> pude obtener todas las traducciones de los cantos recopilados. Los títulos de los cantos aluden a animales marinos y terrestres y a vegetales que les sirven de alimento, a los astros, a fenómenos naturales, a la familia, a las cosas que los rodean, etcétera. Toda su música tiene íntima relación con las actividades de la vida diaria. El mago o hechicero entona cantos rituales que tienen un sentido más profundo: cantos para curar, para que los niños nazcan bien, para asistir a los moribundos, etcétera (Domínguez, citado por Jáuregui, 2013:123).

Los comcáac consideran que los cantos son un medio para reproducir el conocimiento ancestral. Afirman que los pájaros, tortugas, plantas, ballenas, pelícanos han revelado sus pensamientos y conocimientos a través de sueños o visiones asociados al poder sobrenatural comunicándose con los humanos de cerebro a cerebro. Todos los sonidos de la naturaleza son fuente de inspiración, la tierra y las cuevas zumban, el aire y las nubes cantan, el mar con los espíritus que se encuentran entre el cielo y la tierra también ofrecen sus cantos. El papel social que tiene la música comcáac revela la capacidad de reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de la propia cultura como tal, y la identificación de los individuos que en ella se reconocen (Martínez, 1996). Uno de los trabajos más recientes que reflexiona sobre la tradición musical de los comcáac fue realizado por Ogarrio (2016), en el que trata acerca del papel de los cantos en la defensa de la cultura y el territorio de los comcáac, reflexionando además sobre el papel que la música de Hamac Caziim ha tenido en este contexto, proponiendo analizar el papel que el canto ha tenido en la configuración de una identidad territorial.

Del viento suave a la energía eléctrica

Para comprender el sentido, significación y proceso que llevó a la conformación del rock seri es importante conocer aquellos aspectos históricos que marcaron pautas en la vida de la comunidad, así como su cosmovisión. Los comcáac utilizan sus cantos para narrar historias, promover sus conocimientos, costumbres y como un medio para conectarse con los espíritus del mar y el desierto; en la antigua tradición oral se recuerda que existían procesos rituales especiales para obtener el poder de los cantos y que dicho poder se relacionaba particularmente con la especie marina que otorgara sus poderes o dones a través de su canto como curar a los enfermos. Sin embargo, estas

prácticas y creencias han estado cambiando por la influencia de la religión cristiana, amenazando su cultura desde la década de 1950, la Iglesia de la Fe en Cristo Jesús que prohíbe cantarle a los espíritus del monte, mar o de la cueva, argumentando que sólo Dios o Cristo tienen el poder de curar. Por lo tanto hablar de música seri o comcáac es hablar de sus cantos, de los instrumentos que los acompañan y de la capacidad de vincular o manipular los recursos de poder espiritual. Es de tomarse en cuenta que si bien las nuevas influencias religiosas trataron de impedir el uso de ciertas prácticas, tales como el uso de la pintura facial y la celebración de las fiestas tradicionales, cosa que no lograron, también fueron un elemento que en su momento influyó en la aparición del rock seri, debido al uso de instrumentos musicales occidentales en su vida religiosa, tales como guitarra, bajo eléctrico, batería y teclados, utilizados en el contexto de las misas evangélicas.

Por otro lado, la introducción de la radio, en especial desde la península de Baja California, y más recientemente la televisión a la comunidad y el acceso a internet en la época más reciente han sido factores determinantes en el consumo de las músicas modernas. Las bandas sinaloenses, baladas, música ranchera, la cumbia y el rock fueron los géneros de mayor penetración en la comunidad seri; hay que considerar la presencia desde la década de 1930 de visitantes estadounidenses, de pescadores de otras regiones, compradores y mucha más gente que de una u otra manera influyó en ampliar las ofertas musicales.

Es claro que dentro de todas estas propuestas musicales externas a la comunidad seri lo que influenció de gran manera fue el rock; un ejemplo de ello es la banda de rock cristiano Stryper, famosa entre los jóvenes comcáac en la década de 1990.

Otros grupos de esta corriente alentarían a su modo el surgimiento del rock seri, al motivar e inspirar a un grupo de jóvenes que en la década de 1990, apoyados en gran medida por la presencia estadounidense, adquieren instrumentos musicales como bajo, guitarra y batería e impulsaron el proyecto musical denominado Hamac Caziim.[2]

En esa década las comunidades comcáac aún no contaban con un servicio de energía eléctrica normal y dependían de plantas generadoras de luz que abastecían a cada comunidad algunas horas al día, siempre y cuando se con-

[2]Grupo de rock seri. Su primer disco es *Hamac Caziim* (Hermosillo, Dirección General de Culturas Populares-Coonaculta / Instituto Sonorense de Cultura, 2005).

tara con el diésel necesario y que los aparatos estuvieran en funcionamiento. De esta manera era posible ver a los jóvenes músicos correr entusiasmados a casa del baterista, cuando había energía eléctrica en su comunidad para momentos después verles volver con enfado al interrumpirse con frecuencia el suministro de energía. Esto muestra de alguna manera las condiciones en que se fue configurando esta propuesta musical y es preciso mencionar el hecho de que la mayoría de los niños y jóvenes de Punta Chueca y El Desemboque, en algún momento de su vida han sido danzantes de pascola, siguiendo el ritmo de los cantos de los maestros tradicionales de cada comunidad. Conocen muchos de los cantos tradicionales, han participado en las fiestas y celebraciones de la comunidad, de tal modo que no sólo llevan los cantos por dentro, sino los golpeteos rítmicos característicos de su música también.

En ese sentido, el rock seri se ha constituido como un nuevo elemento cultural de identidad colectiva de la comunidad y se puede observar cómo los grupos de rock surgidos se enfrentan a un proceso autorreflexivo sacando partido ante la diferencia sobre otros sujetos y su entorno social, para llegar finalmente a resignificar el más destacado de sus atributos culturales: los cantos tradicionales que están presentes pero con modificaciones en su forma musical. Como lo propone Olmos (2000):

> En las sociedades tradicionales, la música es el fenómeno que desencadena procesos de liberación y purificación social por excelencia, y con éstos se activa comúnmente un dispositivo de sacrificio simbólico. Además de la emisión sonora, como instrumentos, cantos y música corporal, el análisis del sistema simbólico musical considera las representaciones fundamentales del sistema de creencias. La música no es, como en las "sociedades modernas", una música de divertimento. El fenómeno sonoro se relaciona con la subjetividad cultural a través de las creencias religiosas y con el respeto divino. En esta perspectiva, los objetos de estudio adquieren una proyección distinta encontrada en el "campo científico". Los artefactos acústicos y visuales no sólo se registran como información; es necesario restituir también el aura simbólica de los mismos para deducir el significado de dichas representaciones.

La construcción de la identidad, como la analiza Giménez (2007), pasa de la identidad individual a la colectiva definiendo esta última como "la capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir estos efectos a sí mismo"; es preciso resaltar que en la reconfiguración de la identidad del colectivo, en este caso de los jóvenes seris, además de la

autoidentificación debe estar presente el reconocimiento social, es decir, no puede hablarse de la capacidad de reconocerse diferente frente a otros sin contar con el reconocimiento de esos otros. Hamac Caziim cumple cabalmente con esta dimensión relacional.

El nacimiento del fuego divino: Hamac Caziim, ¿por qué el rock?

Hamac Caziim se creó en 1995; su nombre significa fuego divino y sin duda ha experimentado un proceso consecuente a sus necesidades. Una de las principales razones por las cuales se formó este grupo fue cuando se dieron cuenta que los jóvenes de su propia comunidad estaban interesados en el rock estadounidense, y ya empezaban a imitar a los grupos conocidos de *heavy metal*, tal como antes hemos señalado, influidos en gran medida por el rock cristiano. Con temor de que algún día a los jóvenes ya no les interesaran los cantos de sus antepasados decidieron armar su propio grupo y cantar esas canciones tradicionales pero con instrumentos eléctricos. Con esto atrajeron la atención de los niños y jóvenes. Igualmente, la intención era disminuir la pérdida de la lengua y fortalecer el interés por las costumbres y tradiciones de su etnia.

Al principio no contaron con la aprobación de la mayoría de la comunidad, pero poco a poco se han ganado el respeto y la aceptación de su propia gente. Este grupo se caracteriza por cantar cantos tradicionales a manera de rock duro o pesado.

> Bastante música llegó a nuestro pueblo, cumbias rancheras, norteñas, baladas, pero lo que más nos llegó fue el rock y dijimos nosotros: ¿por qué no hacemos algo parecido a esta música que los tiene tan entretenidos, no? Los tiene con la boca abierta; de hecho, nunca estuvo en problema el idioma, sino la tendencia que tenían los chavos hacia otros idiomas, ellos estaban cambiando mucho, fue por eso que empezamos a cantar en nuestro idioma seri, comcáac (Morata, 2011).

Hamac Caziim elige al rock como el vehículo para perseguir ciertos objetivos que aún están vigentes: buscar que los jóvenes continuaran hablando su lengua el *cmiique iitom*, transmitir el sentido de pertenencia, promover el uso de su vestimenta tradicional, sus danzas, la pintura facial; es decir, elementos que forman parte de la identidad seri.

La utilización de sus cantos rituales entonados al ritmo del rock fue una estrategia consciente que tras la aprobación del Consejo de Ancianos de la

Nación Comcáac el proyecto inmediatamente fue acogido y pasó a formar parte de las fiestas tradicionales de la etnia como la fiesta de "año nuevo seri".

Los cantos tradicionales que son interpretados y llevados al rock por Hamac Caziim son aquellos clasificados como *Cmaam cöicóos* (canciones de amor a una mujer), *Xepe an cöicóos* (canciones de la naturaleza) y los *Icóos Icóoit* (canción para los bailes). Hay otros cantos que pertenecen a los géneros *iquimóoni* y *hacáatol cöicóos* considerados como sagrados por estar asociados a la obtención del gran poder de los espíritus y están restringidos en sus conciertos.[3]

> Propiciar que nuestra gente continúe practicando con orgullo nuestras tradiciones ha sido desde siempre un motivo que nos ocupa y que nos ha colocado en un camino que no vislumbrábamos: los escenarios. Y ahora, cada vez que estamos en ellos nos regocijamos ante la oportunidad de decirle al mundo sobre la gran riqueza cultural de nuestro pueblo.
>
> En nuestro hacer buscamos contribuir, a través del arte, a la generación de un cambio a favor de nuestros niños y jóvenes. Hamac Caziim lleva implícito un compromiso con la comunidad comcáac buscando el reconocimiento (sentido de pertenencia) y la transmisión de los valores culturales.
>
> Nuestra música, unos identificándola como punk, rock o *hardrock*, ha sido nuestro vehículo principal para colocarnos en el gusto de los jóvenes y promover el uso de la lengua *cmiique iitom* (seri). Buscamos siempre, en cada presencia en los escenarios, poner de manifiesto nuestros elementos identitarios como lo son nuestra indumentaria, la pintura facial, las danzas y el sentir de un pueblo en resistencia que busca el respeto y reconocimiento a su cultura (Hamac Caziim, 2013).

Hamac Caziim surge como un sencillo esfuerzo comunitario por hacer al principio música más allá de lo tradicional con instrumentos eléctricos; sin embargo difícilmente podrían olvidarse de la fortaleza, vigor y sentido de su música y danza tradicional, de la cual abrevaron desde la infancia. Su acción comunitaria les fue dando seguridad y presencia en lo que trataban de hacer, al integrar cantos tradicionales en su repertorio musical. De esa manera llaman la atención para el apoyo que les han otorgado instituciones como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas al invitarlos a participar en el encuentro "De la costumbre al rock", celebrado en la Ciudad

[3]Concierto de música seri el 6 de abril de 2013, en el Teatro de la Ciudad de Hermosillo. De ese concierto se grabó el disco de Hamac Caziim: *Ihamoc Ano Caalam* en 2014, por el Programa de Desarrollo Cultura Municipal de Hermosillo y Cbalía, S. A. de C. V.

de México. Como resultado de esa presentación se produjo un disco compacto que incluye algunos de sus temas musicales; esta oportunidad abre su mirada a otras realidades y les permite acercarse a otras experiencias musicales. Posteriormente y gracias a la labor de la Dirección General de Culturas Populares y el Pacmyc obtienen un apoyo para grabar formalmente su primer disco.

Se pueden observar claramente tres momentos fundamentales en la trayectoria de Hamac Caziim: de 1995 a 2003 viven una etapa que atiende a sus objetivos primarios de promover y difundir su música en Punta Chueca y El Desemboque (ambas comunidades seris) y donde comienzan a ser importantes los apoyos institucionales de carácter indigenista; de 2004 a 2008 registran una intensa actividad en el plano nacional, derivado del apoyo institucional; y de 2009 a 2013 viven una intensa etapa de profesionalización y de proyección internacional.

De estos períodos pueden resaltarse los sucesos más relevantes como la fehaciente aceptación del rock seri de Hamac Caziim en su primera etapa, lo que ayudó a establecerles en un referente obligado como un nuevo elemento identitario de su cultura y que pasaría a formar parte de sus ritos y ceremonias, como la celebración del año nuevo seri y la fiesta de la pubertad.

De la segunda etapa (2004-2008) se destaca la grabación del primer disco compacto que lleva por nombre *Hamac Caziim*, a cargo de la Unidad Regional de Culturas Populares e Indígenas de Sonora y por el Instituto Sonorense de Cultura. Igualmente, destaca su relevante participación en los principales festivales estatales y nacionales como el Festival Internacional Dr. Alfonso Ortiz Tirado, el Festival Kino (ambos celebrados en Sonora), así como en el Festival Internacional Chihuahua, en la Cumbre Tajín en Veracruz, en el Foro de las Culturas en Monterrey, Foro Alicia, Ollin Kan, Feria del Libro del Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Culturas Populares e Indígenas y en el Zócalo de la Ciudad de México, entre muchos más.

Otras experiencias enriquecedoras y relevantes para el grupo fue su participación en 2007 como protagonistas del documental *Hamac Caziim, fuego sagrado* de Gerónimo Barriga, producida por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y su participación en el año 2010 en la película *Cefalópodo* de Rubén Imaz (México, Canana Films/Imcine/Axolote Cine/Foprocine/Irusoin).

La gestión de las músicas actuales: Etapa de profesionalización

Hamac Caziim en su hacer ha oscilado en dos contextos: de reafirmación y aprendizaje. Ha podido reafirmar constantemente su identidad al interior de su comunidad a partir de esta nueva forma de resignificarse y ha tenido que aprender los nuevos códigos y reglas que implica participar en festivales y eventos nacionales e internacionales.

En 2009 el grupo decide apoyarse en el trabajo de gestión (representación artística y producción). Esta fecha marca un rumbo diferente de la agrupación ya que se inicia un trabajo hacia la profesionalización y donde se registran acciones como la firma de un contrato de representación artística, realización del trámite de reserva de derecho ante Indautor, creación de una página de internet, incursión en redes sociales, producción escénica, conciertos en colaboración con otros artistas nacionales de otros géneros, incorporación de nuevos elementos sonoros y visuales, participación en convocatorias estatales y nacionales, presencia en mercados de arte, mercadotecnia, difusión y promoción en medios de comunicación, entre otras acciones.

La actividad de Hamac Caziim en los últimos cinco años ha sido muy intensa y significativa. Ha participado en importantes eventos internacionales, en 2010 ofrecieron 14 conciertos en el marco del Smithsonian Folklife Festival en Washington, D. C., y debido a la gran expectativa que siempre siembran, adicionalmente fueron invitados a ofrecer un concierto en el Millenium Stage del Kennedy Center en esa misma ciudad. Ahí en Washington, la productora Zen Violence Film, con su anuencia, grabó un documental que lleva por nombre *Hamac Caziim a Short Music Documentary about Indigenous Punk*[4] y ofrecieron una entrevista para la BBC de Londres.

Para 2011 el grupo fue invitado a Berlín a dar un concierto en el Wassermusik Festival dedicado en esa edición a las Culturas de los Desiertos del Mundo. Y para cerrar ese año Hamac Caziim fue seleccionado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para participar en el Encuentro de Artes Escénicas en el marco del Festival Internacional Cervantino donde ofrecieron un *showcase* para programadores de festivales procedentes de distintos países. Tras 18 años de trayectoria Hamac Caziim presenta en 2011 cambios en la alineación de la banda; salen del grupo Israel Robles (bateris-

[4]Hamac Caziim, *Short Musica Documentary,* by H. Paul Moon, Zen Violence Films, 2011.

ta) y Juan de Dios Martínez (guitarrista), quienes conforman el grupo Xeecoj (Lobo)[5] junto a otros músicos de la comunidad, que interpretan música en *qmique itoom*, de la autoría de Juan de Dios Martínez.

Xeecoj está conformado por cinco integrantes: un vocalista-guitarrista; segunda guitarra, bajista, tecladista y baterista. Éste se caracteriza por utilizar cantos de nueva creación; son interpretados con música de balada rock con instrumentos electrónicos y de madera. Hasta hoy no tienen disco editado; se encuentran buscando apoyo financiero.

Los comcáac siempre han convivido con el medio ambiente natural, respetándolo y viviendo de lo que el mar y el desierto les han proveído; han tenido una conexión natural con los peces, con los animales cuadrúpedos grandes y pequeños, las estrellas, el mar, los vientos y todos los espíritus invisibles que habitan en las grandes cuevas, o los que andan en los grandes arroyos de los desiertos, así como con los espíritus de las grandes montañas. Todos esos seres inspiran a los comcáac para hacer sus cantos. Los comcáac han expresado que sin la música no hay vida, que cantar y bailar les ayuda aliviar su dolor, sea físico o emocional; la música es la mejor arma del mundo (Montaño, entrevista, 2014). Así, al escuchar y ver a los comcáac en cualquier escenario, o en su propia comunidad apoyando las fiestas tradicionales, tratan de reforzar las costumbres con las nuevas generaciones. Hamac Caziim incorpora al grupo a un nuevo elemento en 2012: Eliezer Barnett en la batería. Este año adquirió el grupo un importante compromiso con su auditorio, porque fungieron como portavoces de la cultura sonorense y representaron a México en el continente euroasiático los días del 2 al 7 de junio en el Festival Las Noches Blancas de Perm en Rusia.

Desde 2012 Hamac Caziim está integrado por la voz líder el *cmiique*, Francisco Molina Sesma alias "El Indio"; guitarra eléctrica, Anselmo Morales Astorga Hassa; Jeremías López Félix Sipoj, en el bajo eléctrico; miembros fundadores del grupo y en la batería Eliezer Barnett Herrera Haxz.

Hamac Caziim realizó en 2013 el concierto *Ihamoc imac ano caalam* (Los que juegan con la noche),[6] presentado el 6 de abril en el Teatro de la Ciudad de la Casa de la Cultura de Hermosillo. En ese concierto, por primera vez, se incluyó la participación de un coro de mujeres seris con la intención de apoyar y reforzar un discurso enfocado a la equidad de género. También

[5]Grupo de rock seri. Surgió en 2011 de una escisión de Hamac Caziim. No ha grabado discos.
[6]Concierto de música seri el 6 de abril de 2013 en el Teatro de la Ciudad de Hermosillo.

se incluyó a un cantor y un danzante mayor de la comunidad seri, además de incorporar algunas coreografías de danza contemporánea. En relación con la proyección videográfica se añadieron nuevas sonoridades (se introdujo el piano en uno de los temas) y nuevos elementos en su vestimenta y accesorios, en un intento de incorporar a este concepto la ritualidad y el sentido del quehacer del grupo.

Xepe an Cöicoos (cantos al mar) y las músicas del mundo

Como parte de su labor musical los integrantes de Hamac Caziim han ido conociendo diversas experiencias y agrupaciones musicales, tales como los Chichimecas Jonaz, Sak Sevul, Tzitzimitl, Black Fire y Eleven Towns Band. A principios del 2000 realizaron un encuentro musical en la comunidad de Punta Chueca, con la participación del grupo de rock navajo Black Fire, actualmente conocido como Sihasin y con quienes han mantenido una relación de apoyo y de intervención cultural a favor del fortalecimiento de la identidad de la nación comcáac. De esta manera surge en 2014 el festival Xepe an Coicóos (Las canciones del mar), que definen como un espacio para la reflexión, convivencia y de expresión de las diversas manifestaciones musicales que fusionan las raíces y la modernidad. Un espacio de diálogo cultural que busca estar cada vez más cerca del camino de la interculturalidad. En mayo de 2014 se realizó la primera edición a partir de la inquietud de Hamac Caziim de compartir con la comunidad comcáac todo el bagaje de experiencias acumuladas a lo largo de 19 años, lo que les permitió imaginar este espacio como un foro para mostrar los trabajos académicos que se han escrito en torno a su música, propiciar diálogos sobre las anécdotas de viajes y de contacto con otras culturas, proyectar documentales sobre las diversas formas en que son percibidos y conciertos ofrecidos en diferentes escenarios del mundo y, de manera gráfica, compartir algunos momentos captados por la lente fotográfica. Este importante evento contempló una serie de conciertos con otras experiencias semejantes que comparten su arte con los comcáac.

OJO AUTOR, VERIFICAR TÍTULO

Por sus propias voces, Hamac Caziim

Para entender un poco más lo que hay detrás de la formación de esta propuesta musical que ha renovado de alguna manera la cultura musical de los

comcáac se presenta a continuación algunas reflexiones de los miembros del grupo al final de un concierto en el Museo de los Seris en Bahía de Kino:

Anselmo Morales / Hassa, pescador y guitarrista

> Me gusta la música porque me da energía y fuerza, como nuestros antepasados me han transmitido ser músico, pues. Yo me considero músico tradicional, ancestral pues. Tocar con la guitarra eléctrica, pues parece rock, pero para mí es música indígena. He viajado por algunas partes y para mí es igual, pero estar arriba del escenario es como un sueño, como músico, como indígena, para mí es chingón, pues. Entre los viajes que hemos hecho, me tocó mucho tocar en Chiapas, en Veracruz; también hemos estado fuera del país en Alemania, en Rusia y eso para mí ha sido una experiencia muy grande. Queremos seguir tocando y rescatar la música y danza y todo pues de la tribu.

Felipe Eliezer Barnett Herrera / Haxz, baterista

> Pues tocar la batería es como un refuerzo; de verdad, la batería es como un nuevo motor que se integró a esa tradición, es un gran impulso lo que hace. Desde los ocho años más o menos empecé a danzar con los tenabaris, las pascolas y desde entonces y hasta la fecha todavía lo hago. Al danzar es bien diferente, se siente otra cosa, una energía más fuerte, aunque la batería, tocándola se siente también, pero no se compara. Recuerdo en especial una vez que tocamos en Oaxaca, en Tlahuitoltepec, por la gente, la vibración de la gente, cuando tocamos, el pensamiento bueno, luego empezaron a danzar y a cantar y así y se sintió algo muy fuerte.

Jeremías López / Siipox, bajista

> Pues yo aprendí a tocar el bajo de la calle ¿no? La primera vez que toqué me enseñó a tocar el Anselmo, el guitarrista de Hamac Caziim; él es mi maestro, ya de ahí agarré por mi cuenta. Al tocar el bajo se siente muy bien, mejor; puedo demostrar a la gente lo que tengo en mi mente sobre la cultura y nuestra lengua y todo, para que le sigan adelante los chamacos y todo eso. Yo creo que no hay mucha diferencia para mí entre la música tradicional y lo que hacemos nosotros, porque danzar y hacer música no hay mucha diferencia para mí. Hay que seguir luchando sobre la cultura y la danza. Aparte de la música yo me dedico a la pesca, yo soy buzo, me dedico a sacar callo y cuando estoy debajo del mar también me acuerdo del grupo y de la música; me gusta estar pendiente de todo, de la música y de la pesca. Me gustó mucho la ocasión que tocamos en Alemania y en Rusia también,

muy bonito, de muchos lugares que he visto, esos me gustaron más. En la música creo que estamos consiguiendo lo que queremos conseguir, porque ya hay otros grupos con nosotros, como el Xeecoj y otros chavalos que ya quieren tocar, los que van a crecer ya cantan en nuestro idioma. Mi hijo ya tiene cuatro años y ya canta en el idioma de nosotros y canta las canciones que estamos cantando nosotros. Ya como músicos, pues como que ya estamos muy mayores ¿no? Yo creo que va a seguir mi niño, porque tengo el plan de hacer eso, lo quiero meter en la escuela y quiere cantar unas rolas y quiere seguir mis pasos, dice. Para mí el futuro de la comunidad es muy difícil, porque hay gentes que ya están muy para acá, lejos de la tradición, pero entre todos tenemos que ir mejorando y conservando. *Yooz quiz mij massai*.

Francisco Molina, "El Indio" / Cmiique, vocalista, paraecólogo

Bueno, a mí me dicen "El Indio", el vocalista ¿no? el que trata de ser el cantante, el intento de cantante. Pues al tocar aquí en Bahía de Kino me siento complacido, la verdad, al ver mi propia sangre, al ver a la gente de mi pueblo, al ver mi propio pelo, al ver mi propia piel, al ver mi propia danza enfrente de mí, me hace un hombre muy feliz y me siento complacido, porque ha sido un poco dura esta lucha, pero siento que sí hemos logrado. Entonces en ese sentido mi fe es muy grande, yo pienso que el idioma, las danzas, los cantos, todo eso van a seguir por muchos años más, en ese sentido me siento orgullosamente feliz por parte de mis propios hermanos. Para nosotros ha sido casi como un golpe de suerte; en lo personal jamás imaginé llegar a otros países para hacer esta música, puesto que al principio todo esto fue pensando para nosotros, para nosotros mismos, pero de repente llegó la oportunidad de salir. Nosotros estuvimos de acuerdo en salir y así es como hemos estado saliendo y así es como nosotros nos hemos dado cuenta de que es sumamente importante nuestro idioma, es sumamente importante los idiomas del mundo y por eso pienso que estamos contribuyendo para que sigan existiendo esos idiomas, esos cantos. Entonces estamos logrando algo. Bueno, no sólo nos dedicamos a la música, yo en lo personal me considero anfibio, porque trabajo en el mar y trabajo en las cacerías, entonces hago esas actividades la mayor parte de mi vida y la música se puede decir que es como eventual, entonces se puede decir que prácticamente no vivimos de la música, pero aunque no vivamos de eso, hemos logrado llamar la atención. Entonces siento que sí se están cumpliendo los propósitos de Hamac Caziim. El resto de la banda anda igual, Felipe está en la guardia tradicional, y también es pescador y buzo; Jeremías es buzo y pescador normal; el Anselmo igual, es pescador y buzo toda la vida. Entonces eso es lo que realmente hacemos, de eso es que vivimos. Con respecto a nuestro pueblo y nuestra cultura, yo creo que tenemos que triplicar el esfuerzo, porque he estado muy de cerca del pueblo seri y me he dado cuenta de que así

de rápido van y así de rápido están abandonando el *qmique itoom* (la lengua seri) en sus conversaciones; entonces en ese sentido, viendo eso, yo creo que hay que hacer mucho más esfuerzo. Entre nuestros proyectos está el de poder grabar un disco en estudio y más adelante tenemos una actividad de Punta Chueca, que es el festival Xepe an Coicös, un festival dedicado a todos los músicos que están en algunas tribus de México o de otras partes del mundo.

Conclusiones

La experiencia musical que representa Hamac Caziim es un suceso cultural que si bien tiene no más de 20 años de antigüedad ha permitido abrir el mundo comcáac a otras formas de relación, presentando fuera de su territorio la complejidad y belleza de su cultura musical y su capacidad de expresión y transformación. Forma parte de un proceso más amplio enfrentado por los miembros de esta sociedad, obligados a defender su territorio y recursos naturales, expuestos a los intereses turísticos y comerciales donde sólo parecen tener lugar como escenografía de lo árido y salvaje. Derivado de su labor ha habido un reconocimiento de la importancia de su idioma; sin embargo, su misma conservación está en riesgo. Han surgido y se están consolidando otras formas de expresiones, tales como la aparición del grupo Xeecoj, en proceso de consolidación, o la presencia de nuevas voces, como la que representa la joven Sara Monrroy, quien se esfuerza por dar voz también a la expresión de las mujeres, no sólo a través del canto tradicional, sino también a través del *performance* o la expresión teatral; de manera semejante y desde la danza un joven llamado Sócrates de la comunidad de El Desemboque ha creado una propuesta de danza tradicional/contemporánea en la danza del *Mojeet* (cimarrón), que da homenaje al sacrificio de este animal en las nuevas modalidades de cacería controlada. Éstas son algunas muestras de la vitalidad de la cultura comcáac, a partir de la influencia de Hamac Caziim y que representan parte de la actitud de las nuevas generaciones comcáac, basadas en la conservación de su patrimonio biocultural, aprovechando los recursos tecnológicos a su alcance y el interés y disposición de diversos organismos y fundaciones que tratan de apoyar el vasto conocimiento que han desarrollado y sabido conservar sobre el mar y el desierto los miembros de esta sociedad, a pesar de las fuertes agresiones de que su cultura y territorio son víctimas en la actualidad.

autor, verificar

Referencias

ASTORGA DE ESTRELLA, María Luisa; Stephen A. MARLETT, Mary B. MOSER y E. Fernando NAVA L., 1998, comps., *Las canciones seris: una visión general, Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste,* Hermosillo, Universidad de Sonora, tomo 1, vol. 2, núms. 499-526.

CABALLERO QUEVEDO, Otila [tesis de doctorado], 2012, *El poder de los cantos, formas de curación entre los comcáac*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia/UNAM.

COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CDI), 2005, "Lenguas indígenas en riesgo: seri", en <http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=271:lenguas-indigenas-en-riesgo-seris&catid=39:lenguas-indigenas&Itemid=56>, consultado el 1 de diciembre de 2015.

CHÁVEZ, Carlos, 1938, "Sinfonía india", Orquesta Sinfónica de México.

FELGER, Richard y María BECK DE MOSER, 1985, *People of the Desert and Sea. Ethnobotany of the Seri Indian*, Estados Unidos, The University of Arizona Press.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales,* México, Conaculta/ITESO.

GRIFFEN, William Bedford, 1959, *Notes on Seri Indian Culture*, Sonora, México, Latin American Monographs 10, Gainesville, Estados Unidos, University of Florida Press.

JÁUREGUI, Jesús, 2013, "El tambor de pie de los seris ¿prototipo de la tarima amerindia?", en Amparo Sevilla, edit., *El Fandango y sus variantes*, III Coloquio Música de Guerrero, INAH.

JARRETT, Keith [disco compacto], 1974, *Treasure Island*, Nueva York, Impulse Records.

KROEBER, Alfred Louis, 1931, "The Seri", *Southwest Museum Papers*, Los Ángeles, Souhtwest Museum, vol. 6.

MARTÍNEZ ULLOA, Jorge, 1996, "Entrevista a Jean-Jacques Nattiez", *Revista Musical Chilena*, Santiago, Chile, vol. 50, núm. 186.

MCGEE, William J., 1898, *The Seri Indians: Seventeenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution*, Washington, D. C.

MORATA, S. L., 2011, "Smithsonian Institution", en <http://www.youtube.com/watch?v=s1r76stmgCw>, consultado el 1 de dicembre de 2015.

MOSER, Mary B. y Stephen A. MARLETT, 2007, comps., *Comcáac quih yaza quih hant ihíip hac: Diccionario seri-español-inglés (y con gramática)*, México/Hermosillo, Plaza Valdés Editores/Universidad de Sonora.

OGARRIO, Jesús Ernesto [tesis de maestría], 2016, "*Icoos*, territorio, memoria y resistencia, el *hant comcáac* en la palabra de un pueblo cantor", UAM.

OLMOS, Miguel, 2000, "El sujeto y la etnomusicología", *Diario de Campo*, México, INAH, suplemento 11, octubre.

RENTERÍA, Rodrigo, 2006, *Los bordes indomables. Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los comcáac*, México, ENAH (inédito).

POZAS, Ricardo [guion etnográfico], 1961, *Los seris*, publicación mimeográfica del Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, México, CAPFCE/SEP.

SPERBER, Dan, 2005, *Explicar la cultura. Un enfoque naturalista*, Madrid.

VARELA, Leticia Teresita, 2004, *Música indígena sonorense*, Hermosillo, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, Unidad Regional Sonora.

Entrevistas

OJO AUTOR VERIFICAR

Amac Cazim [entrevista], 2013, por Otila Caballero [trabajo de campo], *Trayectoria del grupo Amac Cazim,* Hermosillo, Sonora, en el concierto de música.

ESTRELLA, Efraín [entrevista], 2009, por Otila Caballero [trabajo de campo] *Los cantos concáac,* El Desemboque, Pitiquito, Hermosillo, Sonora.

Hamac Caziim, grupo de música [entrevista], 2015, por Alejandro Aguilar Zeleny [trabajo de campo], *Historia del grupo musical Hamac Caziim,* Bahía de Kino, Punta Chueca.

MONTAÑO HERRERA, René [entrevista], 2014a, por Otila Caballero [trabajo de campo], *La música como lenguaje y expresión comcáac*, Punta Chueca, Sonora, marzo.

MONTAÑO HERRERA, René [entrevista], 2014b, por Otila Caballero [trabajo de campo], *El haaco cama: persona con poder espiritual*, Punta Chueca, Sonora, enero.

UN ACERCAMIENTO AL UNIVERSO SONORO DE LOS INDIOS YUMANOS: EL KURI KURI, LA MÚSICA DE GUITARRA, LOS CORRIDOS Y ALGO MÁS*

Atsumi Ruelas Takayasu

Cómo no cantar corridos,
cómo no cantar canciones,
si hacen buena la tonada
hacen vibrar corazones
para cantar lo que canto,
creo que me sobran razones.
Jesús Ojeda, "Los Principios"[1]

En el sistema musical de los indígenas yumanos[2] bajacalifornianos surgieron numerosas transformaciones que se han visualizado desde las últimas tres décadas a partir de un fenómeno llamado rehabilitación. Este fenómeno, en consonancia con una reincorporación de la lengua nativa, se ha reflejado en las sonoridades y gustos musicales que se entrecruzan en la vastedad del universo sonoro indio-vaquero yumano. Sin lugar a duda, la historia, migración, *mass media*, la internet y los espacios de interacción en el ciberespacio, entre otros factores, coadyuvan a lograr un intercambio dialógico de prácticas musicales, de disfrute, placer y motricidad del sistema musical yumano. En el presente artículo expongo los resultados de mi investigación en torno a las culturas musicales de los yumanos bajacalifornianos desde "otra" perspectiva en donde combino, como diría Renato Rosaldo, la lengua cotidiana y la jerga técnica, o según Clifford Geertz, la experiencia cercana y la experiencia lejana; es así pues que me pregunto: ¿cuál es este universo sonoro de los indios-vaqueros yumanos que no está institucionalizado o reconocido para entrar en

*El presente artículo se finalizó gracias al apoyo del proyecto Conacyt "Las nuevas facetas de la música tradicional", Conacyt CB-2010-01 157942, con la coordinación de Miguel Olmos, de El Colegio de la Frontera Norte.

[1]Jesus Ojeda nacido en Palmitas, Angostura, Sinaloa, el 5 de marzo de 1984; cantautor de obras conocidas como "El cholo", El especial" y "Para no enamorarse".

[2]Para propósito de esta investigación utilizaré la categoría *emic* indio o nativo, sin diferenciación alguna. Contrario a las implicaciones y debates que provoca en algunos círculos académicos la utilización del sustantivo "indio", el trabajo de campo me ha demostrado que es una categoría que utilizan los grupos y las personas que estudio para autonombrarse. Por otro lado, utilizaré la categoría yumana/o en el sentido de categoría académica que describe la filiación lingüística de los grupos nativos de Baja California.

las políticas culturales de revitalización de una cultura?, ¿sólo el *kuri kuri* (música tradicional)[3] aparece como la máxima expresión cultural de los indios? Así, a partir de una etnografía musical donde analizo el proceso de transformación, creación, difusión y consumo de lo que actualmente es la cultura musical de los indios yumanos de Baja California pretendo resolver estos cuestionamientos. Además, reflexiono en torno a los conceptos de revitalización (rehabilitación), la contraposición entre lo nuevo-popular y lo viejo-tradicional en las culturas musicales, la tríada patrimonio-incluyente-excluyente y las implicaciones que trae consigo catalogar la música que hace, reproduce, consume y disfruta un pueblo, comunidad o individuo; con estas grandes conceptualizaciones rígidas que sólo pueden describir una parte de ellas, pero no el todo.

Durante mi trabajo de campo, en los constantes diálogos con los indios, al hablar sobre las políticas institucionales (INALI, CDI, INAH, entre otras) era recurrente el uso de la palabra revitalización, debido a las políticas y programas que existen para trabajar el desplazamiento lingüístico; sin embargo, los yumanos innovaron el término de forma natural hasta llegar a explicarse entre ellos mismos que se hablaba de una rehabilitación, como cuando hablamos de rehabilitar un hueso roto. Por lo tanto, utilizo esta nueva conceptualización *emic*[4] para explicar un fenómeno similar de recuperación de la lengua pero sobre todo para ahondar en los procesos de transformación del universo sonoro.

Para comprender un poco más este concepto, el movimiento de revitalización es definido como un esfuerzo deliberado, consciente y organizado por miembros de una sociedad, con el propósito de crear una cultura más satisfactoria (Wallace, 1956:265).[5] En mi práctica de investigación he detectado una tendencia a entender la revitalización como una implementación de diversas acciones que tienen como fin la restauración de un estado social o una era pasada considerada en la memoria como mejor; este concepto se ve reflejado en una visión condicionada por parte de investigadores, instituciones e indios, en donde la permanencia de dicha era pasada es un hábito perseguido y deseado, y resulta mayoritariamente instaurada como lo tradicional o lo viejo.

[3]El *kuri kuri* es canto, danza, fiesta y *performance* a la vez; es un sistema dinámico y complejo de manifestaciones de los indios yumanos; por lo tanto, cuando me refiero a *kuri kuri* hablo de una tríada (canto, música y danza) de manifestaciones que se vuelven inoperables si no se piensan en conjunto.

[4]Véase *emic-etic* (Harris, 1980:29-45; Nattiez, 1990:61).

[5]En el texto original: A revitatlization movement is defined as a deliberate , organized, conscious effort by member of a society to construct a more satisfying culture.

No obstante, Hobsbawn (2002) recurre al concepto de invención en la cultura, la cual define como una transformación dinámica de los procesos culturales; es decir, a pesar de la evidente utilidad que ofrece el discurso institucionalizado y socializado que regula a los fenómenos sonoros en categorías de definición: nuevos, tradicionales, modernos o viejos; en realidad lo que ocurre es algo mucho más complejo que escapa del encasillamiento en dichas etiquetas, pues se observa que el sistema musical o la cultura musical catalogada en estos ejes puede ser al mismo tiempo todas estas categorías.

Por lo tanto, considero que cualquier denominación se vuelve más pertinente si se refiere a estas culturas musicales por su nombre, el nombre asignado con el que cada cultura se define o las nuevas definiciones que optan por utilizar, ya que así se podrá evitar el acartonamiento que provocan estas grandes y estáticas acepciones. Cuando los yumanos llevan a cabo este fenómeno de rehabilitación que cada vez está más integrado a la cotidianidad, componen músicas de guitarra (corridos norteños en lengua pai pai) con temática referente a la comunidad o al amor, se traducen corridos en lengua pai pai (música popular en lengua tradicional) o se cantan *kuri's* reggaetoneros (canto tradicional con un género moderno); es decir, nos enfrentamos a un todo nuevo-tradicional-moderno-viejo, permitiendo constatar la tesis que argumento, en donde las categorías rígidas se difuminan.

El universo sonoro yumano actual como soporte de su trascendencia

Mi ranchito quedó abandonado,
desde que te fuiste
muy triste quedó, mujer,
el jacal donde el amor nos dimos
está tan solito
desde que ya no te ve.
Anónimo, "30 cartas"[6]

"Échate los corridos, Fina", dijo "El Veneno" al ser interrumpidos los cantos tradicionales con *jalmá*[7] por el *ringtone* de un corrido de los Cadetes de Linares. Veníamos atravesando el desierto 12 indios yumanos, una mujer mixteca y yo,

[6]Corrido interpretado por cantantes como Julión Álvarez, Remmy Valenzuela y El Coyote y su banda.

[7]Maraca o bule en kumiay. En cucapá se refiere al instrumento como *jelmá*.

la *jikú*,[8] rumbo a la fiesta Chapai Yamas Wishpa, ceremonia al Cerro del Águila en el Mayor Cucapá.[9] Durante el resto del camino los yumanos cantaron corridos, música de guitarra, cantos *kuri kuri* y alabanzas de iglesia. Yo iba a estudiar sólo el *kuri kuri*, pero mi investigación se transformó al escuchar tal variedad. Vale la pena preguntar de nuevo: ¿cuál es, pues, el universo sonoro de los indios yumanos?

En el universo sonoro de los yumanos he encontrado diversas expresiones musicales que usan, interpretan, componen, bailan y gozan. El *kuri kuri* se festeja, rehabilita y se escucha en los celulares como *ringtones*; los corridos son compuestos, cantados y/o disfrutados en contextos de ritual, festivos o institucionales; se baila calabaceado; se componen reggaetones *kuri kuri*; se cantan en karaoke canciones, baladas y boleros; se disfruta el género electrónico y las rancheras de amor son cantadas con mucho sentimiento al calor de un buen trago, amigos y fogatas. Por lo que he observado, es claro que la música de los indios yumanos va mucho más allá de cantar *kuri kuri* o la música de guitarra.

Hay dos ejes a los cuales me enfocaré en este texto, el *kuri kuri* y la música de guitarra-corridos, ya que me permiten abordar el análisis desde dos puntos de vista aparentemente distintos, que a su vez pueden catalogarse como modernos y viejos; es decir, en oposición temporal, social e institucional. Los indios yumanos definen la música de guitarra como la composición y ejecución de diversos géneros, entre los que se encuentra la música norteña o la música ranchera popular en donde la guitarra es el principal instrumento. La distinción de llamarle a la música por el nombre del instrumento puede provenir de la inexistencia del vocablo música en kumiay, pai pai y cucapá, lo más aproximado es *schkil* y se traduce como "tocar un instrumento"; en ese sentido, considero que las estructuras de lenguaje aún se encuentran permeadas por la lógica oral (Ong, 1987). Al hablar de música de guitarra o música de boca[10] se hace evidente la herramienta para ejecutar el sonido y, así mismo, como refiere Levi-Strauss (1962): "En toda lengua el discurso y la sintaxis proporcionan los recursos indispensables para suplir las lagunas de vocabulario".

Anteriormente, la fiesta del *kuri kuri* cumplía la función de limar asperezas y confrontar los problemas entre familias, linajes o grupos yumanos promoviendo su convivencia en momentos y épocas de abundancia de re-

[8]Denominación de algunos grupos yumanos para referirse a la otredad, al blanco o mexicano.
[9]Comunidad indígena Cucapá Mayor, carretera San Felipe, km 57, Mexicali, Baja California.
[10]Aceptación común al referirse a los cantos.

cursos (Garduño, 2010). Hoy se sigue reafirmando esta convivencia, la cual permite el fortalecimiento entre los mismos grupos yumanos y la comunidad social que de una u otra manera se ve involucrada en la celebración (instituciones, sociedad civil, investigadores, curiosos, mexicanos, *jikús*, blancos[11] y un largo etcétera). De esta manera, cuando se celebra la fiesta, los grupos yumanos y la sociedad civil realizan viajes desde Estados Unidos, el estado de Sonora o en mi caso desde la Ciudad de México para celebrar lo que ellos llaman *kuri kuri*: bailar, cantar, platicar... estar juntos. Ahora bien, en el mismo carácter tradicional con el que se puede comprender la fiesta ritual del *kuri kuri* también se observa transformaciones en ellas: el espacio de celebración se convierte en un espacio políticamente consciente y de posicionamiento ante los temas actuales, como el despojo de territorio, ya que se han realizado dramatizaciones (puestas teatrales) que representan la lucha agraria. Otra transformación sucede cuando el espacio de celebración ya no es necesariamente en el pueblo de origen, ahora también se realiza en plazas cívicas de la ciudad de Ensenada, con la finalidad de visibilizar la cultura yumana invisibilizada sistemáticamente desde la década de 1970. De esta manera, el *kuri kuri* se convierte en un espacio políticamente activo para posicionarse ante la sociedad dominante.

Complementando lo anterior, la festividad-música-danza del *kuri kuri*, los rituales del lloro,[12] la composición y traducción de música en lengua son el eje principal de esta rehabilitación, pero como mencioné en estos procesos musicales suceden continuidades, fusiones e innovaciones en respuesta a estas prácticas que están en constante contacto dialógico; es decir, contrario a la acepción rígida y estática que se piensa del consumo, uso y reproducción de la música tradicional, los indios aportan sentido a sus manifestaciones y universos sonoros en un ir y venir flexible y dinámico de culturas musicales, discursos, posicionamientos políticos y reivindicaciones culturales, mismas que conviven en un sistema musical yumano complejo (Camacho, 2007). Esta diversidad musical conlleva un dialogismo e intercambio sonoro plural, el cual se puede observar no sólo en el ámbito de la música, ya que este diálogo ocurre en numerosos planos de la vida social y cultural yumana.

[11]Categoría que utilizan los indios yumanos para definir a los no indios.
[12]Ritual funerario de los pueblos nativos bajacalifornianos.

Grupo Pai Pai canta al terruño y al amor: Rehabilitación de la música

Es un lindo pueblo donde yo nací,
con gusto le canto, le canto yo así,
sus grandes montañas y su hermoso arroyo
agua cristalina que es un gran tesoro…
Lindo Santa Catarina, eres el pueblo pai pai.
Delfina Albañez, "Mi pueblito"[13]

En la fiesta Chapai Yamas Wishpa se danzó, se cantó, se jugó al *piak piak*,[14] los cucapás de El Mayor nos dieron pescado fresco del Indiviso con tortillas de harina y salsa bandera; se vendieron artesanías; se cantó, repito; se danzó: hubo *kuri kuri*. Ya de regreso, el sol caía por el desierto, y la camioneta empezó a fallar. Veníamos los mismos de vuelta. Las luces del auto se apagaron de pronto. Nos quedamos atorados en el campo que llaman La Choyera. Todo indicaba un cortocircuito. Se oscurecía más y más en el desierto, despacio. De pronto, sin esperarlo, el carro encendió, pero no aceleraba a más de 40 por hora y no le servían los faros. En medio de la carretera, avanzando lenta y pesadamente a través de la noche del desierto, nuestra única luz fue la de un celular sin señal, sostenido por una mano que asomaba por la ventana del copiloto, inútil para alumbrar el camino. Pero traíamos otro tipo de luz, que confortaba la angustia de no ver y no llegar: Delfina cantaba rezos y alabanzas. Y así subimos los cerros, y así sorteamos las curvas, y así bordeamos los barrancos, esperando que pasara un carro amigo que nunca llegó. De pronto, Delfina cambiaba a los corridos y canciones de amor, pero los demás la regresábamos a las alabanzas. Se pide lo que se necesita. Finalmente, llegamos a una casa en medio del camino, y allí nos ayudaron.

El ejemplo de Delfina Albañez me permite explicar más a fondo el fenómeno de la rehabilitación. Ella es cantante del Grupo Pai Pai,[15] la acompañan Nero en el bajo sexto y Jesús en la guitarra. Son indios pai pai de Santa Catarina, municipio de Ensenada, Baja California, e interpretan corridos norteños

[13]Original de Delfina Albañez, compuesta en 2010.

[14]Juego tradicional yumano que consiste en formar dos equipos de cinco o más jugadores cada uno, con un capitán por equipo, donde cada jugador tiene un palo en forma de gancho de sauce o encino en la mano y espera cada uno de su lado de la cancha. Para comenzar el juego alguien del público debe hacer un hoyo a la mitad del terreno o cancha de juego en donde se mete la pelota y debe cubrirse de tierra. Gana el equipo que logre meter más goles en la línea enemiga.

[15]El Grupo Pai Pai como tal no tiene fecha de creación. Delfina Albañez canta música norteña desde los 10 años, y ella se reúne a cantar con Óscar, Jesús y Nero para la fecha del 10 de mayo y llevar serenata a las madres de la comunidad de Santa Catarina.

de amor, así como composiciones en lengua pai pai. Delfina aprendió *kuri kuri* bajo la enseñanza de su abuelo Juan Albañez, cantor finado de la comunidad pai pai, que se dio a la tarea de enseñarle a su nieta los cantos de *kuri kuri* a pesar de que la enseñanza a las mujeres no era permitida. Aparte del Grupo Pai Pai, está a cargo del grupo Xumsrill Xasrhilles (Estrella Blanca).[16]

Los dos grupos de Delfina permiten clarificar cómo suceden las continuidades generacionales a través del aprendizaje oral de los cantos *kuri kuri* y de la composición de músicas de guitarra con temática referente al terruño de origen y la traducción de corridos norteños en lengua; así se fomenta el aprendizaje de la lengua materna, sobre todo en los jóvenes que cada día están más envueltos en la modernidad y en gustos musicales regidos por el *mass media*. Delfina, en el Grupo Pai Pai, traduce los corridos a su lengua, mientras que en Xumsrill Xasrhilles enseña a los niños y jóvenes a hacer *kuri kuri*.

Para ahondar más en los fenómenos musicales yumanos, me remito al último Festival Nativa realizado el 2 y 3 de agosto de 2014, en el que se lanzó una convocatoria para participar en el concurso llamado "Cantos contemporáneos en lenguas nativas". El concurso –en el que participó Delfina– consistía en traducir o componer cantos en lengua, pero que cumplieran con la característica de ser contemporáneos. Es de notar que para los indios yumanos organizadores y participantes de Nativa, según colijo de mi experiencia de campo, lo contemporáneo tiene que ver con corridos, canciones y distintos géneros ajenos al *kuri kuri*. Este mismo paradigma es similar a lo expuesto más adelante con el ejemplo del experimento. Así pues, de cierta forma consensuada, las composiciones participantes no contaban con *jalmá*, sino que se instrumentaban con guitarra, acordeón y bajo sexto, entre otros.

Al continuar el análisis de esta problemática, encontré el concepto de innovación.[17] Se podría pensar que en los formatos del Festival Nativa la innovación consiste en cantar corridos o rancheras. Sin embargo, si me enfoco sólo en música tradicional, los cantos tradicionales poseen dinámicas innovadoras, pues no fue sino hasta 1969 que Owen encontró indicios de cantos reapropiados en las comunidades yumanas. Fuera de que sus hallazgos sean correctos o no, Garduño (2014) reflexiona que a pesar de las evidentes raíces

[16]El grupo Xumsrill Xasrhilles lo creó Delfina Albaez en 2005 con el propósito de presentar en el Festival Nativa de ese año, en la ciudad de Ensenada.

[17]El concepto de innovación se entiende y se deriva en este texto del concepto de tradición inventada de Hobsbwan (2002:7).

ancestrales de los cantos yumanos, éstos son realmente contemporáneos, tanto como cualquier otra cultura musical actual.

De esto se deduce a cabalidad, que la comunidad yumana no sólo consume, reproduce, usa y disfruta *kuri kuri*. Desafortunadamente, a nivel institucional existe cierto sesgo e invisibilización, que si bien no es explícito, sí orienta a pensar que las comunidades indígenas solamente reproducen la música "tradicional" de sus pueblos ancestrales, olvidando el complejo sistema musical dialógico de toda cultura; en mi investigación, dicho sistema correspondería al uso del *kuri kuri* como fiesta, tema de conversación e incluso como *ringtone* de celular, entreverado con el corrido, la ranchera, el bolero, el reggaetón, el pop y un amplio etcétera.

¿Qué es la estética en las nuevas y populares músicas indígenas y por qué considerarlas patrimonio?

Como mencioné, los indios yumanos en la actualidad establecen un proceso de rehabilitación pero también de transformación, lo que convierte su cultura en una más satisfactoria que tiene vertientes resignificadas por diversos procesos suscitados a mediados del siglo XX. En este caso me refiero a la simbiosis que provocó la transformación de ser cazador-recolector a ser vaquero-seminómada y por consiguiente en la actualidad a ser indio-vaquero-yumano. Si bien la tríada de análisis puede llegar a ser reduccionista en cuanto a la descripción del fenómeno identitario por el que atraviesan los indios, para el carácter de este trabajo ayuda a clarificar y rastrear el sendero de esta transformación social-musical. En cuanto a la memoria colectiva y tradicional de los fenómenos musicales o las expresiones culturales, lejos de la creencia estática y vieja que se pueda observar en los mismos actores sociales, en los discursos de las fiestas, en el marco institucional y en el campo de la investigación, ésta en realidad se reconstruye y transforma; es un mito pensar que las tradiciones son impermeables al cambio: se desarrollan en un tiempo, pero pueden ser repentinamente alteradas o transformadas. Giddens (2007:21) diría que son inventadas y reinventadas.

Ahora bien, si me enfoco sólo en estas músicas indígenas tradicionales y si se toma por ciertos los hallazgos de Owen tienen poco más de 40 años de rehabilitarse; por lo tanto, la contemporaneidad de ellas es más que evidente.

Entonces, vale la pena preguntarse, ¿los cantos tradicionales, ancestrales y viejos también son de procedencia nueva? Y en este sentido y contexto yumano, ¿qué tan nueva es la música norteña o la grupera, los corridos, chotises, polkas, redovas, huapangos norteños, reggaetón, pop o balada romántica que los yumanos escuchan, interpretan y reinterpretan?

Como resulta evidente, en la investigación de estas culturas musicales existen diversas aproximaciones; el caso de los indios yumanos, por supuesto, no es la excepción. Entre ellas, con frecuencia se enccuentran conceptos como tradición, nueva música, patrimonio musical, música regional y música popular –por mencionar sólo algunos– que generan un conflicto metodológico al tratar de explicar el fenómeno musical de una determinada investigación. Para clarificar a lo que me refiero permítanme mostrar un ejemplo:

Hice un experimento con mi pareja y un amigo suyo, melómanos "comunes y corrientes", excepto por un exacerbado nivel de terquedad en sus opiniones musicales; ninguno de ellos tiene una formación musical profesional pero son músicos aficionados. Les pedí que escucharan "La bamba" en dos diferentes interpretaciones: *a*) una versión del Conjunto Jarocho Medellín de Lino Chávez, y *b*) la grabación de Ritchie Valens. Para la elección de estos ejemplos pretendí que fueran audiblemente diferentes, pero que evidentemente se considerara el mismo tema musical. Bastó con que escucharan unos pocos segundos para que empezara su categorización y discusión.

El amigo primeramente mencionó que música tradicional y folclórica son distintas, la versión "a" le pareció más folclórica y "b", más tradicional. Para él, la versión de Valens es más nueva y comentó que la regional era la de arpa (Lino Chávez), porque el instrumento tiene que ver con la región del centro-sur de México, además de que el folclor tiene que ver con lo regional. Ambos concordaron con que la versión rockera de Valens era la más popular.

Mi pareja mencionó que la versión "b" no era tradicional, que era la típica, pero no de una región; añadió que si tú le preguntas a las personas sobre "La bamba", ellos pensarán en la versión de Valens ya que es la más conocida, pero no la tradicional. Dijo también que esta versión es más nueva, porque según recuerda, en la película (*La bamba*, de Luis Valdez, 1987) Ritchie Valens va a Tijuana a divertirse y es ahí en los bares donde escucha por primera vez la canción, interpretada tradicionalmente y decide hacer su versión. Sobre lo regional comentó que si se hablaba de México, efectivamente, la del arpa era regional, pero si te vas a la región californiana definitivamente es la de Ritchie Valens.

Este sencillo experimento permite ejemplificar el gran problema que se presenta la catalogación musical en grandes bloques definitorios. Como comenté, los sujetos del experimento no son etnomusicólogos, pero la misma problemática y discusión podría ser exportada sin mayor problema a un ámbito académico e institucional, con la salvedad evidente del nivel de profundidad, y ciertamente también aparecerían discrepancias sobre los mismos conceptos.

En otras palabras, existe un consenso académico, institucional y social de llamar música indígena tradicional a la música que hacen los pueblos indígenas de México, pero ¿en qué consiste este rasgo tradicional indígena que no engloba manifestaciones como el rock, el jazz, el pop, la música de concierto europea o los corridos norteños de amor? En el caso específico de mi investigación, los indios yumanos al hacer *kuri kuri*, ¿hacen música indígena tradicional? Y cuando el grupo de Delfina Albañez toca la guitarra y canta corridos en contexto de ritual, de fiesta o en eventos culturales, ¿es música nueva, es música nueva indígena, pierde el carácter indígena?, ¿pierde ésta el carácter de tradicional? Permítanme mostrarles un par de ejemplos que clarifica estas complicaciones:

1. Dos kumiays de la comunidad de San José de la Zorra compusieron un reggaetón yumano, es decir, un reggaetón con *jalmá* y en lengua kumiay, este fenómeno no es bien visto por las autoridades mayores de la comunidad y no se puede divulgar ya que se considera una falta de respeto.
2. Dos autoridades hablantes kumiay de Juntas de Nejí,[18] hermanas, participaron en un magno evento en el Auditorio Nacional junto con orquestas juveniles y coros infantiles para interpretar numerosas obras, entre ellas, dos cantos rituales interpretados por las hermanas kumiay, orquesta y coro. No ahondaré en el análisis del evento pero fue una *performance* mediático en donde se logró evidenciar numerosos paradigmas aún presentes hacia las comunidades originarias, la música mexicana y los programas de desarrollo cultural.

Con estos casos particulares he podido constatar la heterogeneidad de las comunidades yumanas, evidenciada en las opiniones de qué se puede cantar,

[18]Comunidad indígena kumiay Juntas de Nejí, km 107, Tecate, Baja California.

cómo, en dónde y por quiénes. De este modo, los ejemplos permiten clarificar lo anteriormente expuesto: qué se conserva y qué se practica con respecto a la música, en la memoria local, regional y comunal según los mismos actores.

Quiero dejar en claro que mi intención no es luchar contra estos conceptos ni abogar por su desuso. Ayudan a clarificar, ciertamente, ya que la música se va definiendo según la competencia musical (Hatten, 1994; López Cano, 2001 y 2004; Stefani, 1998), y los que escuchamos, interpretamos, bailamos, disfrutamos, comprendemos la música y/o todo a la vez ponemos en práctica un saber/hacer musical con el que producimos sentido y la definimos. Sin embargo, a modo de invitación, me inclino a poner sobre nuestra mesa de reflexiones este tipo de conceptualizaciones en el marco ético de los investigadores, con el objetivo de socializar los avances de mi investigación en torno al universo sonoro yumano actual y su diversidad dialógica, con la esperanza de que el resultado sea acercarnos más a la comprensión de la cultura musical que se estudia.

En lo que respecta a la patrimonialización, desafortunadamente son políticas culturales institucionalizadas las que generan una asimetría en las expresiones culturales (musicales, artísticas o intangibles), pues operan en una lógica de inclusión y exclusión de ciertas normas, además de que la legitimación y las lógicas sociales e institucionales normalmente no están al servicio de los creadores culturales, de las mismas comunidades o pueblos. Con respecto a la música indígena tradicional yumana, institucionalmente está excluida de las políticas patrimoniales,[19] igual que la música norteña o el reggaetón. Ya menciona Florescano (1993) que el patrimonio cultural es advertido según el grupo dominante que le otorgue legitimidad. Del mismo modo, siguiendo a Olmos (2011), lo patrimonial se nos revela como una cualidad adjudicada desde el exterior, que a menudo se puede contradecir con lugares donde se

[19]La política patrimonial es instaurada por la Unesco y utilizada por los gobiernos estatales para proponer una manifestación musical con la finalidad que sea declarada patrimonio cultural inmaterial, y por ella sea beneficiada social y económicamente. Sin embargo, como menciona Camacho (2011): "Los políticos y las instituciones culturales declaran que se está cumpliendo cabalmente con el mandato de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, así como con los compromisos adquiridos por el gobierno federal ante la Unesco para la preservación, estudio y promoción del denominado patrimonio cultural de México. No obstante, se percibe que detrás de cumplir con esta obligación, se despliega una forma de hacer política, cuyos beneficios desbordan el objetivo de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de México. Los gobiernos estatales ponen demasiado ahínco en que sus propuestas sean declaradas patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Interés que se hace sospechoso por el desinterés en las otras prácticas musicales presentes en sus jurisdicciones".

encuentra la memoria colectiva. En todo caso, esto sería la constatación de que el concepto de patrimonio debería ser reconfigurado y adaptado según los dinamismos propios de cada cultura.

La autora Laurajane Smith (2006) argumenta de manera controversial que la idea de patrimonio (*heritage*: herencia en español) no existe, ya que esta afirmación tradicionalmente evoca a algo antiguo, magnífico, monumental, estéticamente agradable y necesario de preservarse. El patrimonio se convierte en un discurso hegemónico, que soslaya las distintas y variadas manifestaciones culturales que tiene nuestro país. Así mismo, Smith reflexiona que el patrimonio no es sólo el pasado, ni las cosas materiales, lo define como un proceso de compromiso, un acto de comunicación y un acto de creación de significados en, y para el presente.

En la página oficial del Conaculta (2015) se nombra un listado de lo que es considerado patrimonio inmaterial en México. En él solamente aparecen dos expresiones de culturas musicales mexicanas: el mariachi y la pirekua michoacana, así como tres manifestaciones culturales: el día de muertos, los voladores de Papantla y los parachicos de Chiapa de Corzo. Estos pocos ejemplos dejan en evidencia la lógica y el modelo conceptual con el cual el gobierno responde a demandas particulares de ciertos grupos minoritarios, desdibujando así no sólo a las numerosas expresiones y culturas musicales que existen, sino también al creador y sus comunidades.

La patrimonialización es un discurso autorizado, pero se podría transformar en algo multívoco, descentralizado, que esté sujeto a desafíos y luchas. Esto permite que no haya una separación entre patrimonio inmaterial y material, sino que esté sujeto a las transformaciones en las que los observadores cargan de significado los espacios físicos, monumentos o las manifestaciones como la música, danzas, fiestas, *performances*, entre otros. Por lo tanto, considero que existe la necesidad de generar políticas de salvaguarda más incluyentes. Estoy convencida que la etnomusicología y otros campos de investigación pueden llegar a influir y abrir nuevas rutas para el análisis de estas políticas culturales.

Para resumir, la noción institucional de patrimonio en México es una política cultural que deslegitima y solamente otorga apoyos, visibilización y recursos gubernamentales e institucionales a contadas culturas musicales o expresiones culturales del país; esta lógica seguirá manteniendo un desequilibrio institucional que sólo folcloriza a ciertas prácticas musicales o intangibles

y no ayuda a comprender que la cultura musical yumana –u otras– tienen un sistema dinámico y dialógico, que se transforma constantemente.

De nativo a vaquero, una natural simbiosis

En la etnografía que he realizado de la región bajacaliforniana me vi con la obligación de aprender a ser un *outsider* y comenzar a observar el territorio desde una visión y audición lejana, la cual se diferencia en gran medida de la concepción legitimada de culturas indígenas del centro-sur de México. Es decir, la región desértica en la que habitan los grupos yumanos forma parte de un área cultural conocida como Aridoamérica, Noroeste de México o el Suroeste de Estados Unidos, con particularidades distintas a las conocidas y sumamente estudiadas del territorio mesoamericano. Por esta razón, al presentar alguna ponencia, o dar una plática sobre estos grupos yumanos que viven en la lejana península bajacaliforniana, es común encontrarse con que son completamente desconocidos o que la audiencia imagina al norte bárbaro e inhóspito, habitado por indios que viven semidesnudos y con taparrabos. La realidad es muy distinta, los indios yumanos adquirieron una vida diaria a partir de la simbiosis con la identidad vaquera. Por lo tanto, cuando por primera vez me percaté de esta particularidad no tuve más opción que tratar de comprender qué fenómenos históricos tuvieron que transcurrir para que los grupos yumanos adoptaran esta cultura y ésta se legitimara por numerosos años adquiriendo así, además de la cultura y economía vaquera, su vestimenta. Es así como los kumiays, pai pais, kiliwas y algunos cucapás se apartan de la concepción legitimada de visualizar a una comunidad indígena con una cultura y vestimenta tradicional. ¿Por qué ante el mestizaje y colonización del mexicano, la cultura del vaquero fue tan aceptada e imbuida y por lo tanto también su universo sonoro? Es así que en la actualidad los indios yumanos resaltan la continuidad tradicional reapropiada o rehabilitada, además de esta otra pertenencia paralela que es la vaquera.

Al observar esta díada identitaria, ¿qué procesos tuvieron que suceder para que los indios yumanos cazadores-recolectores adquirieran elementos del ser vaquero-sedentario? Para facilitar el análisis, propongo partir de la concepción nativo-música ritual yumana y vaquero-música norteña. Reitero, esto es para facilitar los niveles de análisis, en realidad se está hablando de

un mismo sujeto o sistema en constante relación. Para carácter de análisis y ejemplificando un poco lo anterior divido en dos ámbitos las ocasiones musicales:

1. Ámbito institucional-rehabilitado-regional. Es donde mayormente se revitalizan los cantos, las danzas, el *kuri kuri*. La indumentaria en las mujeres es evidentemente tradicional (faldas floreadas, tocados en el cabello); en los hombres mayores continúa siendo vaquera en su mayoría, con sus casos excepcionales, y los jóvenes varones procuran no portar indumentaria visible vaquera.
2. Ámbito comunal-festivo-familiar-local. Es donde la fiesta comunal sucede y, si bien tiene persistencias tradicionales; normalmente cuenta con toda la indumentaria vaquera, es decir, con tríos norteños, bailes a pasito de corridos norteños y vestimenta vaquera.

Ahora bien, para el estudio histórico de las comunidades indígenas de Baja California es necesario abordarlas desde los documentos escritos por los misioneros, ya que en la actualidad las comunidades viven a través de la memoria y no de su experiencia física (Mixco, 1983). El proceso de mestizaje y colonización inicia en 1772 con la llegada de los dominicos y desde ese momento ha tomado distintos tintes y direcciones. Este proceso de integración a las políticas de sociedad-nación que el gobierno mexicano instaura en los grupos indígenas ha supeditado diversas maneras de resolver su entorno, asignándoles determinados roles de carácter social y productivo que se manifiestan hoy en día. La transformación en el *modus vivendi* que causó el encuentro con sociedades colonizadoras (durante el período misional, con un impacto demográfico y cultural; durante el período de la independencia y su consumación alrededor de 1822, y durante el período revolucionario) permitió la consolidación de la afiliación dependiente de la economía regional.

Y así, para concretar el proceso de integración nativo-vaquero, a partir de la consumación de la independencia en 1822 se obtiene la igualdad de todos los mexicanos; es decir, desde entonces todos aquellos que residían en el territorio tenían derecho a tierras en forma individual. Con las leyes de reforma se lleva a cabo la secularización de las tierras misionales y se consolida la repartición de éstas para la formación de ranchos individuales y espacios ganaderos incorporando a los nativos a actividades del ser vaquero, a causa de

la necesidad económica y sustentación familiar, la cual no se realizó a través de la coerción sino de la contratación voluntaria (Owen, 1969:6).

Al referirme a la natural simbiosis que provoca convertirse simbólicamente de indio a vaquero, contrario a la perspectiva occidentalizada –vaquero *vs* indio–, se debe aclarar que en el caso yumano una no va en contra de la otra, ni la sustituye. En la época nómada los grupos nativos recorrían su territorio con base en mojoneras naturales, principalmente aguajes y arroyos, trasladándose por zonas que iban desde la costa en épocas invernales y a la sierra en temporadas de verano. Al incorporarse al sistema económico regional aparecieron ranchos ganaderos y centros urbanos, restringiendo las rutas de comunicación tradicionales. En esta transformación profunda de la vida cotidiana las comunidades lograron adoptar la vida vaquera y desenvolverse positivamente, ya que la vida seminómada de la trashumancia igualaba de cierta manera la vida nómada de la caza recolección.

Sumado a lo anterior, en este proceso de transformación se lleva a cabo el contacto con el otro, con el *jikú*, mexicano o blanco. Es en este encuentro de fronteras donde se suscitó el intercambio de realidades sonoras, debido a la convivencia en un mismo territorio propiciada por la necesidad mutua de apoyos, en donde unos aportaban el conocimiento del territorio y los otros, la fuente sedentaria de sustento, auspiciando un intercambio recíproco de saberes.

En la actualidad, además de la díada vaquero-indio, la convivencia entre las instituciones y organizaciones civiles como Cuna (Culturas Nativas) se configura de manera muy particular. Los representantes de dichas instituciones en Baja California han logrado convertirse en gestores-compañeros de trabajo y amigos, eje fundamental en todo este universo que conforman los yumanos. Distinto a la lucha legitimante del binomio instituciones-nativos, podría aseverar que parte de esta convivencia es benéfica para ambas partes.

Conclusiones

Con el proceso de rehabilitación que llevan a cabo los grupos yumanos, la fiesta del *kuri kuri* incorpora nuevos elementos, con los que a veces los mayores no están de acuerdo, ya que según su visión pierde significado y legitimidad; pero los procesos de transformación no se pueden evitar. La utilización de grabacio-

nes de cantos *kuri kuri*, modificaciones en los cantos, nuevas composiciones y la incursión de concursos contemporáneos ya es parte del *performance* de la fiesta tradicional.

Ahora bien, en la parte de rehabilitación institucional, la realización del *kuri kuri* es uno de los objetivos principales y más valorados; sin embargo, se cae en una folclorización, ya que se presta a desdibujar la parte histórica, de memoria y la actualidad de los grupos yumanos. No sólo se rehabilita el *kuri kuri*, se desvincula también de la parte vaquera, moderna y globalizada. Debido a esta dicotomía con las instituciones, los indios yumanos a veces optan por desdibujar la parte vaquera, para acceder a los recursos que el gobierno otorga, adoptando institucionalmente y públicamente las características de una comunidad homogénea, estática y tradicional, que las instituciones tanto valoran y apoyan económicamente. Es común encontrar casos en donde se aplican a alguna convocatoria para obtener recursos y, al verlos vestidos como vaqueros, el apoyo se les niega, mientras que a otra familia yumana que presenta un proyecto con una vestimenta de taparrabos sí se le concede.

En el nivel académico e institucional es de presuponer que las culturas del noroeste contienen las mismas lógicas que una cultura mesoamericana. Sin embargo, esta lógica conlleva la asimetría y desdibujamiento de una realidad actual de grupos indios del noroeste de México; aquellos aspectos de la cultura como el ser vaqueros, el consumo de diversas músicas o la utilización del mundo cibernético no corresponden a los estatutos de una identidad étnica genérica elaborada por el Estado y sus instituciones de salvaguarda. No obstante, al recuperar los numerosos ejemplos que mostré anteriormente, se observa el nivel de agencia que tienen los grupos yumanos, reformulando, rehabilitando y transformando la cultura india-yumana-vaquera.

A partir de lo anterior, se entiende evidentemente que el universo sonoro yumano implica pluralidad sonora a través de un proceso dialógico de intercambios. Aunque el tema que aquí atañe es la música, dicho proceso no es exclusivo de este campo; este diálogo ocurre también en la vida social, histórica y cultural de los yumanos. Me permito compartirles, de modo concluyente, un ejemplo vivencial de esto.

Por ser oriunda de Baja California y por lo tanto ser parte de una cultura norteña, durante muchos años en los que conviví con estos pueblos yumanos nunca me percaté de que su vestimenta era vaquera. Acaso dejé pasar esta particularidad porque yo era parte, en muchas formas, de su misma cultu-

ra. Sin embargo, al adentrarme al trabajo etnográfico, ser más observadora y aprender de mis nociones preconcebidas, empecé a observar desde otra perspectiva lo evidente: los yumanos portaban sombrero, botas, pantalón levi's y cinturón; se dedicaban al ganado y hacían rodeos, además de consumir corrido norteño. En efecto: son indios vaqueros, lo cual viene a romper la dicotomía falsa y occidental, además de hollywoodesca, de que entre la palabra indios y la palabra vaqueros única y exclusivamente existe el *versus* de por medio. Así pues, como es tiempo de dejar esos caricaturescos y a todas luces inexactos acercamientos entre lo que implica ser un indio y un vaquero, es tiempo de dejar atrás las concepciones rígidas imbuidas en conceptos como lo tradicional, nueva música y música popular. Mejor sería encontrar una manera de clarificar específicamente a las culturas musicales que se estudian.

Al respecto conviene decir que estas manifestaciones musicales, así como las relaciones se reconfiguran y la identidad se construye, las músicas se reinventan, inventan y renuevan, por lo que estas categorías de la nueva música en contraposición con lo viejo se vuelven inoperantes.

Referencias

CAMACHO, Gonzalo, 2007, "La cumbia de los ancestros", en A. B. Castro, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentido de muerte en la Huasteca*, Veracruz, Consejo Veracruzano de Arte Popular.

CAMACHO, GONZALO, 2011, "El baile del Señor del Monte. A propósito de la Danza de Motezumas", en María Pilar Barrios Manzano, *Danzas rituales en los países iberoamericanos: muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia: Estudios e informes*, España, Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CONACULTA) [documento electronico], 2015, "Conaculta", en <http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/documentos.php>, consultado el 17 de septiembre de 2015.

CHÁVEZ, Lino [canción], 1948, "La bamba", *Conjunto Jarocho Medellín de Lino Chávez*, Camden, México, D. F.

Florescano, Enrique, 1993, *El patrimonio cultural en México*, México, fce.

Garduño, Everardo, 2010, *De comunidades inventadas a comunidades imaginadas e invisibles. Movilidad, redes sociales y etnicidad entre los grupos indígenas yumanos de Baja California*, Baja California, México, uabc.

Garduño, Everardo, 2014, "El riesgo y el rescate. La tradición y la innovación como factores de identidad", *Revista Digital Universitaria*, 1 de febrero, pp. 1-20, en <http://www.revista.unam.mx/vol.15/num2/art08/art08.pdf>, consultado el 17 de septiembre de 2015.

Giddens, Anthony, 2007, *Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas*, México, Taurus.

Harris, Marvin, 1980, *Chapter two: The Epistemology of Culture Materialism, Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*, Nueva York, Random House, pp. 29-45.

Hatten, Robert., 1994, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

Hobsbawm, Erick, 2002, "Introducción: la invención de la tradición", en E. Hobsbawm y T. Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 7-21.

Lévi-Strauss, Claude, 1962, *El pensamiento salvaje*, México, fce.

López Cano, Rubén, 2001, "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: las teorías de la competencia y los tópicos musicales en la semiótica musical actual", *Cuicuilco* (en prensa), en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/435>, consultado el 17 de septiembre de 2015.

López Cano, Rubén, 2004, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en J. Martí y S. Martínez, *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 325-337.

Mixco, Mauricio, 1983, *Kiliwa Texts. When I Have Donned My Crest of Stars*, Utah, University of Utah, Anthropological Papers.

Nattiez, Jean Jacques, 1987, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, C. Abbate, traductor, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Jesús Ojeda y sus Parientes, 2012, "Los principios", en *Estilo italiano* [cd], Los Ángeles, Fonovisa Records.

Jesús Ojeda y sus Parientes, 2012, "El cholo", *Estilo italiano* [cd], Los Ángeles, Fonovisa Records.

Jesús Ojeda y sus Parientes, 2012, “El especial”, en *Estilo italiano* [cd], Los Ángeles, Fonovisa Records.

Jesús Ojeda y sus Parientes, 2016, “Pero sin enamorarse”, en *Pero sin enamorarse* [cd], Los Ángeles, Sound Music.

Olmos, Miguel, 2011, “El arte indígena en el discurso nacional”, en G. Camacho, M. Ruiz, V. Hernández, D. Magaloni, A. Gómez, C. Torrents, M. Dalton, *Arte indígena y diálogo cultural*, México, Conaculta, p. 11.

Ong, Walter 1987, *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, México, fce.

Owen, Roger, Nancy Walstrom y Ralph Michelsen, 1969, *Musical Culture and Ethnic Solidarity. Floklore*, 82, núm. 324, pp. 99-111.

Smith, Laurajane, 2006, *Uses of Heritage*, Londres y Nueva York, Routledge.

Stefani, Gina, 1998, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milan, Ricordi.

Valdez, Luis [película], 1987, director, *La bamba*.

Valens, Ritchie, 1958, *La bamba*, Del-Fi 4110.

Wallace, A. F. [versión electrónica], 1956, “Revitalization Movements“, *American Anthropologist*, pp. 264-281, en <https://www.jstor.org/stable/665488?seq=1#page_scan_tab_contents>, consultado el 22 de enero de 2016.

DE LOS SONES A LAS CANCIONES, DEL LABELERO AL ACORDEONERO: LA MÚSICA POPULAR MAYO YOREME

Luis Alberto Carrera Villalobos

Los encuentros y desencuentros entre las culturas indígenas del noroeste de México con los otros (colonizadores, frailes, jesuitas, mestizos, entre otros) a lo largo de la historia han dado como resultado una reconfiguración de sus formas expresivas. Lo que hoy se conoce como música y danza tradicional yoreme pasó por un proceso de transculturación, en el entendido de la apropiación y resignificación de formas expresivas; como ejemplo se tienen algunos instrumentos musicales como arpas y violines, cuya ejecución es parte del entorno sonoro de las fiestas tradicionales. En el caso de estos últimos, seguramente los que llegaron fueron quizás sus antecesores rabeles o vihuelas de arco. Actualmente se pueden encontrar en la música que hacen los yoremes instrumentaciones que van desde guitarras electroacústicas hasta acordeones de botones con los que interpretan un repertorio propio de música popular en géneros como el sierreño o norteño; así mismo, algunas adaptaciones a su lengua de repertorios populares de éstas y otras músicas, ¿cómo es entonces que se han dado estos encuentros y apropiaciones?

La presente investigación pretende mostrar un panorama de los procesos históricos y sociales que han impactado en la forma de hacer música de este pueblo y abrir una serie de reflexiones que intentan explicar este fenómeno. En un primer momento se muestran algunos aspectos de la historia de este pueblo, la cual devela los encuentros con los otros y la llegada de diversas manifestaciones expresivas a través de estilos, formas, cultura material, instrumentos, rituales, danzas y otros elementos que se integraron, en ocasiones de manera impuesta, a las formas expresivas de este grupo. Además, se revisará algunas ideas del nacionalismo en el país y su huella en la música popular mexicana, puesto que a partir de algunas políticas culturales se retomaron elementos de los repertorios del mosaico musical del territorio nacional para la construcción de estas ideas en cuanto a lo popular. Del mismo modo, se analizará el impacto de la llegada del progreso a la región yoreme y todas las consecuencias que esto trajo consigo, la principal de ellas el desplazamiento de su lengua mater-

na. A partir de entonces se presenta un balance de ¿cómo?, ¿por qué? y ¿para qué? el yoreme hace música desde estos géneros populares, siendo una de las principales respuestas la resistencia por mantener su identidad, utilizando a la música popular como un medio de permanencia y continuidad.

Los mayos o yoremes

El pueblo indígena mayo o yoreme se encuentra localizado actualmente en el sur del estado de Sonora y en el norte de Sinaloa en México. Este territorio estuvo habitado por una serie de pueblos indígenas tales como zuaques, cinaloas, ocoronis, tehuecos, sólo por mencionar algunos, de los llamados grupos cahitas (Moctezuma y López Aceves, 2007), los cuales desaparecieron durante la época de la colonia siendo los yoremes el grupo que ha permanecido en la región, al igual que los yaquis; estos últimos ubicados un poco más al norte. Dichas etnias regían sus actividades alrededor de los ríos, principalmente el Mayo y Fuerte como son conocidos. Hoy las poblaciones donde habitan los miembros de esta etnia se extienden desde la sierra, el valle y la costa. El término yoreme que significa "la gente" es la autodenominación utilizada por este grupo, a diferencia de yori que es la palabra que se utiliza para referirse a los mestizos o cualquiera que no sea miembro de la comunidad.

La historia de este pueblo está llena de invasiones y choques culturales, lo que a la llegada de los colonizadores era un territorio donde coexistían diversas etnias, al poco tiempo se vio reconfigurado; esto a partir de enfrentamientos bélicos por una parte y de la influencia religiosa de los misioneros, al establecer los pueblos de misión, donde además de evangelizar se enseñaban los oficios y las formas occidentales. Podría profundizar en este aspecto, pero lo que me interesa señalar es el encuentro entre religiosos e indígenas y como a partir de dicho proceso resultan nuevos modos expresivos que darían forma a lo que hoy se conoce como música y danza tradicional yoreme. Es verdad que con el paso del tiempo se han adherido otros elementos a dichas manifestaciones, pero principalmente la configuración resultante del encuentro entre ambos mundos (misioneros e indígenas) es lo que se observa en la *pajco* o fiesta en estos días, es decir, la unión de elementos prehispánicos y occidentales, entre ellos vestimenta, rituales, figuras de santos, cruces, instrumentos musicales, por mencionar algunos.

Desde los primeros años del siglo XVII los misioneros jesuitas establecieron misiones en dicho territorio, donde cinaloas, ahomes, zuaques y mayos eran evangelizados y fundaban escuelas donde se enseñaba desde escritura hasta música (López Sarrelangue, 1968). Olmos (2002) menciona al respecto:

> Entre el conjunto de manifestaciones artísticas enseñadas por jesuitas a indígenas del noroeste de México se cuentan diversos géneros de música religiosa: misas, salmos, himnos, oratorios, letanías, *magnificat*, alabados, *te deum* y otros cantos derivados del canto llano, así como una gran diversidad de instrumentos musicales propios del ambiente secular como arpa, violín, sistro, campanas y sacabuches, cuya interpretación se extiende a los ritos religiosos de indígenas y mestizos.

Actualmente se puede encontrar en las paradas[1] de músicos yoremes instrumentos como violines y arpas con los cuales se interpretan los sones de pascola; cabe señalar que la música y la danza fueron claves para la labor evangelizadora de la compañía de Jesús; Simonett (2009) refiere: "La música, el canto y la danza fueron elementos importantes en los rituales precristianos, los misioneros rápidamente se dieron cuenta del poder de la música para convertir a los indígenas". Las formas expresivas son reflejo de la historia de los pueblos, de sus encuentros, también en algunos casos como éste de resistencia y memoria. Si bien los jesuitas introdujeron la doctrina cristiana y ésta se observa en el ciclo ritual de los pueblos de este grupo indígena, pues las principales festividades hacen referencia al calendario católico. Es la parte de la cosmovisión yoreme que alude al culto al monte, la que se escucha y observa en sus movimientos y sonoridades durante la fiesta o *pajco jo´ota* donde tanto los instrumentos, los sones, las danzas, los cantos, el arte verbal y los rituales hacen referencia al *juyia ania*, el llamado mundo sagrado yoreme, el monte y sobre el que se sostiene gran parte de su ceremonial. Los cantos de venado por ejemplo mencionan lo que el venado y otros animales hacen en el monte; los sones de pascola llevan nombres como "Churea", "Tecolotito", "El sapo", "El coyote". En el ritual de *kanariam* al inicio de la celebración se extrae de los huecos del arpa miel una iguana que se vuelve arpero o alpalero, una rata que se vuelve tampolero o quien toca el tambor y flauta; éstos son sólo algunos elementos que dejan ver la relación tan profunda del hombre yoreme con su entorno ecológico.

[1]Parada es el término utilizado para referirse al conjunto de músicos que interpretan la música yoreme en la ramada que es el espacio performativo donde suceden la música y la danza.

Consideraciones para entender la configuración de las nuevas manifestaciones musicales yoremes

Desde años posteriores a la Revolución en México existió un agudo interés por construir un sentido nacionalista en la población, es decir, lo mexicano. Para esto se llevaron a cabo políticas educativas desde el gobierno, tales como las misiones culturales desde mediados de la década de 1920, con las cuales se buscaba hacer un rescate y difundir el folclor de los pueblos. A partir de la recolección de canciones e instrumentos en las distintas regiones del país se contribuía a la creación o invención de las músicas populares mexicanas; al respecto Marina Alonso (2008) menciona:

> El interés por la música popular se inclinó hacia su "rescate" por medio de la recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folclóricos. De este modo, las identidades musicales de cada región del país brindaron, en gran medida, la materia prima para los estereotipos que la cultura nacional estableció en el terreno de lo musical… Las culturas musicales populares actuales deben muchas de sus características, repertorios e instrumentos a las políticas culturales posrevolucionarias.

Estas políticas, como bien apunta la autora, construyeron estereotipos de la cultura musical nacional y posteriormente impactarían en el ir y venir de ciertos repertorios y versos de canciones populares, que se pueden escuchar tanto en un son jarocho al igual que en una canción norteña.

En el caso del territorio yoreme se puede sumar una serie de factores que ocurrieron desde mediados del siglo XX y que fueron claves para la configuración actual respecto a las dinámicas sociales, culturales y económicas en la región, entre los más importantes se menciona: la construcción de la carretera panamericana, de los caminos vecinales que comunican a las comunidades indígenas con centros urbanos, la electrificación y la construcción de presas que además forzaron a la reubicación de algunos poblados. A partir de entonces la interacción entre yoris y yoremes se incrementa, al igual que los asentamientos de mestizos en las comunidades, la migración por parte de los indígenas a los centros urbanos o de mayor población en busca de trabajo y mejores condiciones de vida; el idioma español comienza a dominar sobre el yoreme, y la industria y los productos de consumo comercial se insertan en la vida de las poblaciones (Moctezuma, 1987).

Todos estos factores van permeando nuevas formas de consumo cultural que se reflejan en el quehacer de los músicos locales. García Canclini (1999) se refiere al consumo cultural como "el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio o al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica".

La permeación de los medios masivos de comunicación, como el cine y el radio, en el consumo musical no fue un proceso ajeno a las comunidades del noreste. A mediados del siglo pasado la música popular en esta parte del país retomaba repertorios de la música norteña extraídas de las grabaciones de grupos como Los Alegres de Terán que ya se escuchaban en las radiodifusoras, así como de canciones rancheras de artistas como Pedro Infante, Luis Pérez Meza, por mencionar algunos. Así también, las cumbias colombianas que llegaban a México, y en relación con el arribo de dichos medios, Moctezuma (1987) menciona: "Los medios de comunicación masiva son parte de las causas ideológicas que intervienen en el desplazamiento de la lengua autóctona. Gracias a estos medios las canciones en la lengua son cambiadas por las que están cantadas en español, y la danza tradicional compite con los bailes modernos que se realizan los fines de semana en algún poblado de la zona".

Un caso de tantos es el de la canción colombiana "Mi cafetal" de Crescencio Salcedo, la cual es utilizada desde hace décadas en la música tradicional yoreme como un son de arpa y violín o son de pascola, incluso es parte del repertorio de los grupos de música popular de la región. Esta pieza ha sido grabada por el grupo Los Meros Meros en el idioma yoreme, quienes interpretan música popular sierreña,[2] en lengua indígena y en español. Ante esto se señala que aunque existen fenómenos que pretenden hegemonizar el consumo cultural, el mismo siempre ocurre en forma distinta y las culturas asimilan y resignifican estos productos culturales, Mariángela Rodríguez (1991) refiere:

> Los medios de comunicación masiva son claves fundamentales que portan una propuesta integrativa (homologante), a través de normas y valores tendientes a la estandarización en el piano cultural. No obstante, estos operadores de la hegemo-

[2]La música sierreña tiene su origen en el norte del estado de Sinaloa en México. Actualmente se ha expandido a otras partes de la región como Chihuahua y Sonora. Ésta se interpreta con acordeón de botones, guitarra de 12 cuerdas y bajo eléctrico, con algunas variaciones en su instrumentación; así pues, existen grupos de dos guitarras y bajo. Entre su repertorio se encuentran cumbias, huapangos, corridos, entre otros.

nía no tienden a redimensionarse en forma armónica. La situación es compleja, por las oscilaciones que manifiestan en su manera de actuar los amplios sectores consumidores de la cultura de masas.

Si bien es verdad que los medios en la región, principalmente la radio, son los que deciden la oferta en cuanto al consumo musical y crean una hegemonía en lo que se escucha, los actores (en este caso los músicos) adoptan y adaptan las formas y estilos musicales a las temáticas que tienen que ver con su entorno en el caso de la lírica. Por otra parte, la instrumentación muchas veces es determinada por las posibilidades de adquisición; un ejemplo de esto puede ser la sustitución de la parte melódica que cumple un acordeón por la de un requinto en una guitarra, interpretando el mismo estilo; la diferencia radica en el precio de los instrumentos. Una guitarra puede adquirirse por menos de mil pesos, un acordeón oscila desde los cinco mil hasta los cien mil pesos.

Las radiodifusoras comerciales desempeñan un papel relevante y se encuentran ubicadas en centros urbanos importantes como Los Mochis en Sinaloa y Navojoa en Sonora; son éstas las que logran llegar a la mayoría de las comunidades. La música que transmite son estilos regionales y populares que van desde la sierreña, grupera, banda sinaloense y norteño banda. En el caso del norte de Sinaloa hay que señalar que el mercado de la música regional es bastante fuerte y han surgido grupos representativos de la música sierreña que han trascendido a nivel internacional como Los Alegres de la Sierra, Los Sierreños, Miguel y Miguel, Los Ciclones del Arroyo, Los Reyes de la Sierra, El Tigrillo Palma, entre otros.

La música y los músicos populares yoremes: *jiawi yolem* (sonidos yoremes)

Las agrupaciones referidas se convierten en modelos a seguir por los jóvenes músicos de la región, quienes interpretan repertorios propios y ajenos en los estilos de estos grupos. Se mencionó al estilo sierreño como uno de los más populares en la región y que la mayoría de los grupos de música popular yoreme le han adoptado; sin embargo, en las comunidades existen otras manifestaciones como bandas, duetos de violín y guitarra, incluso agrupaciones

donde se integran a los instrumentos tradicionales en la ejecución de algún tema popular. La historia de la música popular en la región no es nueva, aunque anteriormente las canciones se interpretaban a capela. En entrevista con Antolín Vázquez, promotor cultural y miembro de la comunidad del Júpare en Sonora, mencionaba: "Antes era todo a capela, todo a capela, no se utilizaba ningún instrumento pues ¿no?, cuando mucho armaban ellos un tipo tololoche, cuando mucho. Ya después empezaron a usar la guitarra y después un tipo tololoche con un cubeta de peltre o de ¿cómo se llama? de lámina, y con una sola cuerda de un carrizo lo agarraban y le empezaban a tocar ahí" (Vázquez, entrevista, 2014). También el músico Melitón Yocupicio recuerda los cantos de sus familiares:

> Siempre cantaban pero a nivel de lugar de pueblo, en las fiestas, en fiestas tradicionales cantaban tomaditos aparte yo tuve tíos que cantaban en lengua, pero en lengua este, de los cantos aquellos tipo bohemia o romances que hacían los yoremes; componían a la mujer yoreme, a las muchachas; yo me acuerdo de eso que existía en aquel entonces; me acuerdo pero que nunca me la aprendí, la de "María Antonia", "La chepita Mochicahui", este "La paloma blanca", tosali gokow… así a capela, puro canto (Yocupicio, entrevista, 2014).

Con el tiempo se fueron integrando instrumentos como la guitarra, el tololoche,[3] el acordeón, el bajo eléctrico y guitarras de 12 cuerdas. El repertorio ha sido compartido con otros grupos indígenas cercanos (principalmente con los yaquis, precisamente por las similitudes del idioma) y comprende canciones como: "La Hermenegilda", "La Chepita de Mochicahui", "Flor de capomo", las cuales han sido interpretadas desde hace décadas en ambas regiones. "Flor de capomo" se ha convertido en una referencia del repertorio musical norteño y ha sido grabada por conjuntos como Carlos y José; tiene su origen en la región yaqui y su composición se le atribuye a José Molina y Alejo Molina, originarios del pueblo de Pótam. Han existido algunas figuras que se han vuelto referencia en la región yaqui y mayo, tal es el caso de Manuel Rodrigo Gocobachi Figueroa mejor conocido como Manuel Rodrigo "El Yaqui", quien en la década de 1970 alcanzó gran éxito interpretando temas en español y en lengua indígena. "El Yaqui" causó controversia entre los indígenas debido a

[3]El tololoche es un instrumento de cuerda con funciones de bajo, utilizado en algunas de las músicas populares del norte de México, generalmente de cuatro cuerdas, afinadas de sonido más grave al más agudo: la, re, sol, do.

su producción visual en la que se le observaba vestido como apache extraído de un *western* de Hollywood; a pesar del revuelo, este personaje contribuyó a la promoción de esta música. En la misma década de los setenta el grupo La Organización H 70 de Huatabampo, Sonora, inicia su carrera musical conformado por mestizos e interpretando temas en español al igual que canciones en yoreme como "La paloma blanca", esta agrupación es un ejemplo de cómo la cultura yoreme también influye en la mestiza o yori. Un caso más reciente son Los Sierreños, un grupo conformado por jóvenes yoremes y yoris que empezaron a sobresalir en el norte de Sinaloa desde 1999 hasta 2008 y que incluyeron en sus grabaciones canciones en idioma indígena; incluso grabaron el disco *Dialecto Mayo* con solo una canción en español y haciendo versiones de canciones del repertorio popular yoreme como "La Chepita Mochicahui", "Flor de capomo", "Juanita vaquera", entre otras. Estas piezas se cantaban en yoreme y después en español; también, retomaron canciones de la música regional pero cantadas en lengua yoreme como el caso de "Un indio quiere llorar", éxito de la Banda Machos.

Actualmente son bastantes las agrupaciones que interpretan tanto composiciones propias como del repertorio tradicional. A continuación, se presenta un balance sobre algunas agrupaciones y músicos que se encuentran activos en la región; no se incluye a los compositores que han existido, ni a los que siguen contribuyendo al repertorio de esta música; algunos de ellos son: Hilario Valenzuela, Francisco Valenzuela, Felipe Salazar, Benjamín Jusacamea, entre otros. La intención es mostrar un panorama de los estilos, las instrumentaciones, y las comunidades desde donde se hace música popular, no representa por supuesto la totalidad de los grupos pero ilustra en cuanto a los aspectos referidos.

Grupo	Lugar	Estilo	Instrumentación
Trío La Primavera	La Primavera, Sonora	Sierreño	Acordeón, bajo eléctrico y guitarra de 12 cuerdas
Trini y Ramón	Huatabambo, Sonora	Norteño	Acordeón, guitarra, bajo eléctrico y batería
Organización H 70	Huatabampo, Sonora	Tecnobanda	Teclados, bajo eléctrico, metales, batería y percusiones
Los Amables del Mayo	Sonora	Norteño/ sierreño	Dos guitarras, tololoche, tarola
Los Jupareños	El Júpare, Sonora	Sierreño	Guitarra de 12 cuerdas, guitarra y bajo eléctrico
Dueto Mayo	Sonora	Sierreño	Dos guitarras y bajo eléctrico
Ana Dolores Vega Padilla	Sonora	Ranchero/ sierreño	Se acompaña por guitarra y en ocasiones por conjunto sierreño
Los Gorriones del Valle	Sonora	Norteño	Acordeón, tololoche, guitarra, tarola
Lloyda Armenta Mendívil	Sonora	Ranchero	Se acompaña de guitarra
Los Potrillos	Sonora	Sierreño	Guitarra de doce cuerdas, guitarra, bajo eléctrico
Los Emigrantes del Valle	Sonora	Sierreño	Dos guitarras y bajo eléctrico
Los Meros Meros	Sinaloa	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Los Scedreños	Sinaloa	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Los Sierreños de Sinaloa	Sinaloa	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Melitón Yocupicio (*Yolem ania jiawi*)	Vinaterías, Sinaloa	Ranchero	Violín, guitarra, arpa y flauta

continúa

continuación

Grupo	Lugar	Estilo	Instrumentación
Los Broncos de la Sierra de Felipe Valenzuela	Sonora	Sierreño	Guitarra de doce cuerdas, guitarra y bajo eléctrico
Virtud Yoreme, antes Las Chicharritas; sus integrantes tienen alrededor de 15 años.	Bachoco, Sonora	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Banda Hermanos Verdugo	Etchojoa, Sonora	Banda sinaloense	Tuba, trompetas, clarinetes, trombones, charchetas (bombardinos), tambora, timbales y congas
Chukuli Mum (Búhos Negros), grupo representativo de la Universidad de Sonora	Navojoa, Sonora	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Ezequiel Bermúdez	El Pochotal, Sinaloa	Tradicional yoreme/sierreño	Arpa y violín
Martín Valenzuela	Los Taxtes, Sinaloa	Sierreño/ranchero	Acordeón, guitarra, violín y bajo eléctrico
Abelino Álvarez	La Playa, Sinaloa	Sierreño	Acordeón, guitarra y bajo eléctrico
Félix González	La Playita, Sinaloa	Sierreño	Acordeón, guitarra, violín y bajo eléctrico
Taller Nido de Lenguas. Universidad Autónoma Indígena de México unidad Choix	Choix, Sinaloa	Sierreño/ranchero	Acordeón, vihuela, guitarra y bajo eléctrico, y ensamble de guitarra de 12 cuerdas y guitarra

Haciendo música, ¿para qué?

Juri pajkola entok ese pascola
Jimsi wiwteka moviendo la barba
Tepa yeyé está bailando.
Fragmento de "El yoreme" de Hilario Valenzuela

La música popular que hacen los yoremes ha ido modificando sus formas y sus estilos, pero sus temáticas siguen estando ahí; se puede encontrar "La Hermenegilda" interpretada por una banda sinaloense, o por un conjunto norteño, y aunque las cualidades sonoras o acústicas son importantes no son el punto central en esta manifestación, sino la idea de compartir y entender elementos culturales en común. Alfredo Buitimea integrante de Los Jupareños menciona: "La temática de las canciones originales del grupo versan en relación con nuestra cultura, con la naturaleza, con la danza de pascola, de matachín, de venado; traemos una la primera que interpretó el niño este que habla sobre las fiestas tradicionales que se realizan en nuestras comunidades" (Buitimea, entrevista, 2014). A través de estas composiciones se encuentra un sentido de identidad, siendo uno de los argumentos que dan los músicos en cuanto al quehacer de música popular yoreme, la gente se identifica con lo que se canta. Blacking (2006) menciona:

> La música puede expresar actitudes sociales y procesos cognitivos, pero es útil y eficaz sólo cuando es escuchada por oídos preparados y receptivos de personas que han compartido, o pueden compartir de alguna manera, las experiencias culturales e individuales de sus creadores. La música, pues, confirma lo que ya está presente en la sociedad y la cultura, sin añadir nada nuevo excepto patrones de sonido.

La música popular se disfruta en un primer momento debido a que funciona como una respuesta a cuestiones de identidad, según Frith (2001), creándonos una autodefinición a partir de la misma; en el caso de esta música popular define e identifica a una comunidad reivindicándola a través de la lengua y de las canciones tratando de plasmar en ella la identidad indígena yoreme. Una de las funciones de la música que menciona Merriam (1964) es precisamente la de contribuir a la continuidad al ser vehículo de transmisión de la historia, de los mitos, además de funcionar como una especie de actividad que sintetiza los valores culturales. El músico tradicional

y popular Melitón Yocupicio explica que en sus canciones se habla de la vida yoreme, del amor entendido en el mundo del mismo, y que sus composiciones intentan ser una herramienta de conservación de la lengua indígena: "Casi siempre, casi todas, una parte traen mensaje, otras son de romance yoreme, otras traen mensaje de vida para lengua yoreme pues, en si para el pueblo yoreme para llevar adelante la cultura porque no queremos que se nos acabe esto pues, sabemos que se nos está extinguiendo la lengua" (Yocupicio, entrevista, 2014).

En contextos donde las comunidades y el consumo cultural están determinados por los yoris, la música que hacen los yoremes funciona en ese sentido que menciona Melitón aunque también impacta a la comunidad mestiza. La música funciona entonces como una herramienta para fortalecer cuestiones de identidad entre la población yoreme y además reivindica la presencia de los mismos en las relaciones interculturales entre mestizos e indígenas. Omar Castro integrante de Los Scedreños, y exintegrante de Los Sierreños menciona que cuando tocan en bailes, o discotecas de la ciudad les piden las canciones en la lengua utilizando el término yoremadas y que son los mismos mestizos quienes las solicitan:

> Nosotros nos manejamos en el grupo con yoremadas al referirse a algo que tenga que ver pues con la lengua o con el popurrí donde cantamos como venado, o el otro popurrí donde viene tocando violín, la misma gente lo ha aceptado, hay muchachos que ya lo ubican que son de allá de Mochis, y dicen ¡hey plebes! yoremadas, yoremadas, y ya sabes que es una canción que tenga que ver con la tradición (Castro, entrevista, 2014).

Otro elemento importante del quehacer de los músicos populares yoremes es que muchos de ellos participan en la *pajco* o fiesta tradicional, como músicos tradicionales, como danzantes o cumpliendo algún otro oficio dentro del ceremonial. Esto es un punto relevante según los mismos músicos, pues entienden la cosmovisión yoreme desde los elementos que le dan sentido a la identidad de este pueblo como la lengua, la fiesta y la ritualidad dentro de la misma *pajco*, experiencias que son necesarias para poder hablar de ello en su música. Algunos integrantes de Los Meros Meros y Los Scedreños son cantadores de venado, fariseos, músicos de flauta y tambor. El mismo Melitón participa en la fiesta de labelero (violinista); jóvenes como Ezequiel Bermúdez

quien compone música popular participa en la fiesta de músico tradicional; Omar Castro señala al respecto:

> Lo que veo yo un factor importante en la música popular es que tengas un conocimiento o un poquito de injerencia en las tradiciones porque al usar la lengua, al usar usos y costumbres de la cultura, pues tienes que saber, que vas a hablar, que vas a cantar. Ese ha sido un factor importante, que los músicos que estamos trabajando la música popular, por algún lado tenemos una cercanía con la música tradicional (Castro, entrevista, 2014).

El papel de las instituciones

Algunas instituciones educativas de la región se han involucrado en la promoción y difusión de la cultura indígena a través de talleres para la enseñanza de la lengua yoreme. Tal es el caso de la Universidad Autónoma Indígena de México (UAIM) en las unidades de Mochicahui y Choix, donde además se enseña la música tradicional y se trabaja la música popular en la lengua, con profesores que pertenecen a la comunidad. Otro caso es el de la Universidad de Occidente el Programa de Apoyo a Estudiantes Indígenas en Instituciones de Educación Superior (PAEIIES), donde además de funcionar como un programa que beneficia a estudiantes indígenas para continuar sus estudios ofrecen actividades como cursos de lengua yoreme y talleres de música popular, abiertos a toda la comunidad estudiantil. La Universidad de Sonora en el campus Navojoa tiene un grupo representativo que hace música popular, Chukuli Mum (Búhos Negros).

Desde la Dirección General de Culturas Populares en Sonora se han hecho esfuerzos para promover la música popular yoreme; en 1984 se presentó el primer cancionero mayo (Vázquez, 1984) elaborado en mimeógrafo con un tiraje de alrededor de 500 ejemplares. Años después se organizó desde la misma institución el Encuentro de música popular en lengua mayo en la comunidad de Júpare en Sonora, como resultado de la inquietud de los mismos compositores e intérpretes de tener un evento donde se pudiera exponer las canciones que se hacían. En 2014 se celebró su XIX edición; actualmente participan agrupaciones e intérpretes que involucran desde niños, personas de la tercera edad hasta compositores que se esfuerzan por presentar material inédito. En este sentido, Antolín Vázquez menciona:

> Fíjate que una cosa interesante que hemos vivido y que se ha dado de lo que hemos platicado con los locutores de la radio es que ha partir de estos eventos los compositores luchan por tener un nuevo tema, una nueva canción para estrenarla el día del evento, algunos de los compositores lo han hecho ya y esto pues nos anima más, yo creo que a partir de esto se están haciendo nuevos temas… antes como que había quedado estancado esto, en los cantos populares, los tradicionales que cantaban siempre (Vázquez, entrevista, 1984)

También en 2012 se publicó *Como la flor embrisada* (Vázquez *et al*., 2012:106) un cancionero popular mayo donde se incluyen dos discos compactos que contienen grabaciones de grupos de la región.

Una de las instituciones que ha contribuido en gran manera a la difusión tanto de la música popular como de la música tradicional de los pueblos yoreme, yaqui y guarijío, principalmente, es la radio indigenista XEETCH "La voz de los tres ríos" (en referencia a los ríos Yaqui, Mayo y Fuerte) perteneciente al Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, que transmite desde la comunidad yoreme de Etchojoa en cuatro idiomas: yoreme, yaqui, guarijío y español. Existe un concejo consultivo de miembros de las comunidades indígenas quienes influyen en el contenido y la programación de la emisora. El equipo de la radio ha realizado desde sus inicios en 1996 una labor de registro de la música tradicional y popular de estos pueblos, además de promoverla en sus programaciones diarias. Organiza con la ayuda de las comunidades el evento de aniversario de la radio que año con año convoca una gran cantidad de personas de la región, se realiza en las mismas instalaciones y se puede observar enramadas tradicionales de los pueblos yaquis, yoremes y guarijíos, venta de artesanías, enramadas donde se ofrecen servicios de medicina tradicional, cocinas tradicionales, grupos de danzantes de distintos grupos étnicos además de los mencionados y en la cancha principal un escenario destinado para el "encuentro de música popular en lengua materna", que se transmite en vivo. En la celebración de este año se pudo escuchar grupos como Los Jupareños, Virtud Yoreme, Melitón Yocupicio, la banda de Los Hermanos Verdugo, Etnia Sierreña[4] (guarijíos), La Vibra (yaquis), entre otros. Fue

[4]Etnia Sierreña, conformado por cuatro integrantes: Juan Zazueta Macario (bajo), Guadalupe Macario Zazueta (guitarra), Ismael Rodríguez Bacasehua (acordeón) y José Luis Macario Zazueta (voz). Lugar: Mesa Colorada, Álamos, Sonora, 14 de febrero de 2012.

presentado también un disco karaoke con temas conocidos del repertorio de la música popular yoreme. Por la noche ocurrió un fenómeno muy particular durante el baile popular que amenizaba el grupo tropical yaqui La Vibra, los fariseos o judíos sacaban a bailar a las jóvenes del lugar, o bailaban solos las cumbias de la agrupación; eso se puede observar en algunos bailes populares en la época de cuaresma en comunidades del norte de Sinaloa,[5] lo que remite que los límites entre lo "tradicional" y lo "popular" existen a veces sólo en la idea de los investigadores.

Las instituciones cumplen con un papel relevante en este caso, pero a partir de las mismas iniciativas de la gente y de cómo las comunidades gestionan y buscan las estrategias para luchar por conservar sus expresiones y a su vez su cultura.

Conclusiones generales

La investigación en torno a la música popular en la región yoreme se presta para varias lecturas. El presente trabajo presenta sólo un esbozo de la situación y del quehacer de estos grupos; faltaría profundizar en un estudio más riguroso sobre algunas cuestiones como la influencia que ha tenido la música indígena en las diferentes manifestaciones de la música popular mestiza, como el caso de la banda sinaloense, de algunos rítmicas similares entre danzas de pascola y las utilizadas en la música sierreña, repertorios compartidos, en fin un sinnúmero de elementos en los que se podría indagar a fondo desde distintas disciplinas.

Las reconfiguraciones a partir de las invasiones, los despojos, las luchas y otros encuentros no menos gentiles que ha sufrido la cultura yoreme a través de su historia, no han logrado sobrepasarla. Si bien se han adoptado nuevos elementos en sus formas expresivas siempre los han resignificado, para darles sentido desde su cosmovisión, desde el *juya ania*, desde su lengua. En los últimos tiempos el desplazamiento lingüístico arrollador que ha sufrido la lengua yoreme frente al español ha logrado motivar nuevas maneras de ha-

[5]Un ejemplo se puede observar en el siguiente video durante la semana santa del 2011 donde unos judíos danzan frente al escenario donde el grupo Los Meros Meros interpretan cumbias y canciones referentes a la cultura yoreme en San Miguel Zapotitlán, Sinaloa; video en <https://www.youtube.com/watch?v=JQs0tMSfI2k>.

cerle frente, en este caso desde la música popular. Es verdad que los medios de comunicación masiva han entrado en las comunidades y han impactado en muchas formas de consumo, pero también es cierto que los mismos músicos aún utilizando un acordeón hohner alemán, una guitarra electroacústica china o un bajo eléctrico estadounidense, siguen cantándole a los pascolas, a los venados, a las chepitas, a sus pueblos y a esos elementos que le dan sentido a su identidad.

Agradezco profundamente a los músicos, promotores e informantes por su colaboración y hospitalidad en las visitas realizadas, especialmente a Antolín Vázquez, Ana María Vázquez, Alejandro Aguilar, Omar Castro, Melitón Yocupicio y Bernardo Esquer.

Referencias

Alonso, Marina, 2008, *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo* XX, Buenos Aires, SB Ediciones (Colección Complejidad Humana).

Blacking, John, 2006, *¿Hay música en el hombre?/ How Musical is Man?*, Francisco Cruces, trad., Madrid, Alianza Editorial.

Figueroa, Alejandro, 1994, *Por la tierra y por los santos, identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, México, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta.

Frith, Simon, 2001, "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces, comp., *Las culturas musicales*, Madrid, Editorial Trotta.

García Canclini, Néstor, 1999, "El consumo cultural una propuesta teórica", en G. Sunkel, coord., *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

López Sarrelangue, Delfina, 1968, "Las misiones jesuitas de Sonora y Sinaloa: base de la colonización de la Baja California", *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Los Broncos de la Sierra [disco compacto] , 2005, *Los Broncos de la Sierra de Felipe Valenzuela*, Etchojoa, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

LOS MEROS MEROS DE LA SIERRA [disco compacto], 2013, *Un hombre normal*. falta compañia productora

LOS SIERREÑOS [disco compacto], 2008, *Dialecto Mayo*, Los Mochis, México, ASL/ Disa.

MERRIAM, Alan, 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston, Inglaterra, Northwestern University Press.

MOCTEZUMA, José Luis, 1987, "El mayo, idioma amenazado a muerte", *Nueva Antropología*, vol. IX, núm. 32, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MOCTEZUMA, José Luis y Hugo LÓPEZ ACEVES, 2007, *Mayos: Pueblos indígenas del México contemporáneo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

OLMOS, Miguel, 2002, "La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México", *Frontera Norte*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, vol. 14, núm. 27, enero-junio, p. 202.

RODRÍGUEZ, Mariángela, 1991, "Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. IV, núm. 12, Colima, México, Universidad de Colima.

SIMONETT, Helena, 2009, "Narrativity and Seelfhood in Mayo Yoreme Mortuary Rituals, the World of Music", *Journal of Ethnomusicology Programme*, vol. 51, Sheffield, University of Sheffield.

VÁZQUEZ, Antolín, 1984, comp., *Cancionero mayo*, Hermosillo, México, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Sonora (Cuadernos de trabajo núm. 5).

VÁZQUEZ, Trinidad [CD/DVD], 2013, coord., *Cantando también se aprende*, Etchojoa, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

VÁZQUEZ, VEGA, VALENZUELA, BUITIMEA, CARLÓN y ALMADA, 2012, recopiladores, *Como la flor embrisada: cancionero popular mayo*, Hermosillo, México, Instituto Sonorense de Cultura/Dirección General de Culturas Populares.

VERIFICAR SON DOS DISCOS

VARIOS ARTISTAS (VV. AA.) [disco compacto], 2012, *Como la flor embrisada*, Hermosillo, México, Instituto Sonorense de Cultura.

OJO

VEGA SEÑA, Marcos, 2005, *Vallenato: Cultura y sentimiento*, Medellín, Universidad Cooperativa de Colombia, colección Investigación.

XEETCH [programa radiofónico], "La voz de los tres ríos", Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas "Ecos Indígenas", Comisión Nacional

para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Entrevistas

Buitimea, Alfredo [entrevista], 2014, por Luis Alberto Carrera [trabajo de campo], *De los sones a las canciones, del labelero al acordeonero,* Etchojoa, Sonora.

Castro, Omar [entrevista], 2014, por Luis Alberto Carrera [trabajo de campo], *De los sones a las canciones, del labelero al acordeonero*, Mochicahui, Sinaloa.

Vázquez, Antolín [entrevista], 2014, por Luis Alberto Carrera [trabajo de campo], *De los sones a las canciones, del labelero al acordeonero,* El Júpare, Sonora.

Yocupicio, Melitón [entrevista], 2014, por Luis Alberto Carrera [trabajo de campo], *De los sones a las canciones, del labelero al acordeonero*, Etchojoa, Sonora.

MÚSICA EN LA ADVERSIDAD: LAS NUEVAS MANIFESTACIONES MUSICALES ENTRE LOS JÓVENES GUARIJÍOS DE SONORA

Amanda Yahel Flores Aggi

Through the telling of these
tales, the grandparents
inspire love of heroes,
pride of ancestry, and
devotion to country and
people.
Ohiyesa[1]

Introducción

2012 fue un año que representaba el cambio en muchas áreas del planeta; por un lado se hablaba del fin del mundo, de las profecías mayas, del apagón analógico y de la destrucción universal como se conocía hasta ese día. A partir de esa fecha se dieron cambios representativos dentro de las comunicaciones a nivel internacional. Al no vivir dichas tragedias se dio el cambio, la tecnología se disparó, pudo ser más accesible al público, y llegó la oportunidad de hacer y conocer diferentes formas de vida.

Ese año comencé el trabajo de campo en una de las zonas menos conocidas por la institución en la que trabajaba en aquel entonces: la sierra de San Bernardo, municipio de Álamos, Sonora. La labor inicial estaba enfocada a las necesidades sociales como alimentación, empleo y vivienda, pero con el paso de los días me di cuenta de la riqueza musical que existe en la región y que poco se conocía; esto se debe a que los vecinos mayos y yaquis y pocas personas se atreven a subir a la sierra para trabajar con los guarijíos de Sonora.

En un principio fue difícil llegar a la comunidad; en aquel entonces se transitaba por caminos de terracería a dos horas desde Álamos, Sonora; el clima era árido y los servicios básicos eran carentes en aquellos años. Hoy las vías de comunicación han tenido un desarrollo importante en la región lo que facilita el flujo de información entre las comunidades guarijías.

[1]J. Smith, indígena lakota; entrevista realizada el 13 de diciembre de 2014.

Aún con esas adversidades decidí trabajar en el pueblo de San Bernardo, Álamos, Sonora, específicamente en la Colonia Macorawi, única población donde conviven mestizos y guarijíos. Los guarijíos son un pueblo indígena ubicado en el sureste del estado de Sonora. Establecidos en los ejidos de Burapaco, Guajaray, Los Conejos y en poblados de Los Jacales, Colonia Macorawi y la Coyota. En San Bernardo, en los municipios de Álamos y Quiriego (Ortiz, 1990).

El trabajo de campo ahí no es fácil; los guarijíos son personas muy reservadas que socializan poco con extraños. Existe un recelo por su cultura y rara vez platican de alguna anécdota, a diferencia de sus vecinos los yoremes y yoemes. Con el paso del tiempo, el trabajo se fue dando y poco a poco me gané la confianza de los gobernadores tradicionales, danzantes y músicos de la comunidad. Trabajando en esos ejidos, encontré varios aspectos destacables en la investigación, pero lo que más me llamó la atención fue el comportamiento de los jóvenes, ya que muchos de ellos se enfrentan a problemas sociales: migración y trabajo informal. Estos fenómenos generan movimientos dentro de la sociedad y al vivir en una comunidad tan apartada dichos problemas se agudizan.

En el caso particular de los jóvenes guarijíos, sus manifestaciones sociales las reflejan en la música que ellos escuchan, reproducen y componen. Este trabajo describe la labor que se realiza desde 2012 en el estudio de la música de los jóvenes guarijíos, en específico del grupo Etnia Sierreña, quien en ese entonces buscaba espacios para desarrollar su música y que hoy gracias al apoyo recibido han tenido la posibilidad de llevar la música guarijía a diferentes escenarios del país. Analizó cuáles son los agentes externos que guiaron hacia estos fenómenos musicales y cuáles son las perspectivas del futuro para ellos.

En un inicio

Durante los últimos 20 años se ha visto un crecimiento acelerado del desarrollo y uso de la tecnología para diversos aspectos de la vida humana no sólo limitado al campo de la computación y telefonía, sino modernizando además otros medios de entretenimiento ya conocidos como prensa, radio y televisión que se han ido adaptando poco a poco a las nuevas formas de comunicación de la humanidad.

La ahora llamada "era digital" trae importantes retos para la sociedad, pues es necesario analizar críticamente las promesas que traen las nuevas tecnologías, sin desaprovechar su potencial y así adentrarse de manera conveniente en la sociedad de la información. Para las nuevas generaciones el uso de las redes sociales y el flujo de la información constituye parte del cotidiano. No sólo se trata de una adaptación de la vida cotidiana a las nuevas tecnologías, sino de un proceso de globalización que se va haciendo más fuerte conforme el acceso a internet va llegando a comunidades cada vez más remotas.

Aunado a esto, el empleo de las nuevas tecnologías ha sido un factor determinante en la movilidad, consumo y comunicación dentro de los géneros musicales a nivel mundial, y ha facilitado además la llegada de "nuevas músicas" a todos el mundo mediante la portabilidad y funcionalidad de los dispositivos móviles como celulares y reproductores mp3, fomentando la globalización de los medios de expresión. De este hecho se han percatado los grandes líderes del *marketing*, quienes avasallan con publicidad a esta vulnerable generación que se rige por la vista más que por otros sentidos a la hora de adquirir los artículos de moda; es decir, se rigen por el cómo luce sin detenerse a pensar si realmente es necesario para su vida o no.

Se observa que a nivel mundial las cifras del uso de internet han aumentado, siendo Norteamérica, Europa y Asia donde existe mayor consumo detectado en 2013 según Internet WorldStats (2014). Para América Latina los números no son alejados de las demás regiones del mundo; encabezando la lista se encuentran Brasil, México, Argentina y Colombia.

Así mismo, en la fuente antes consultada se puede observar que el nivel de penetración de las redes de internet es de 52.4 por ciento sobre el total de la población (para el caso de Latinoamérica), mientras que para América del Norte este dato asciende hasta 86.9 por ciento. Esto demuestra la importante influencia que tiene el uso de la red sobre la sociedad actual y cómo provoca que los pueblos se vayan comunicando con otros.

En México, para 2013, los hogares que tenían acceso a internet en casa eran 22 489 854; de los cuales, la mayoría de los que acceden a este servicio son jóvenes de entre 13 y 35 años. Con estas cifras se da una idea de cuánto es el aprovechamiento de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) para los mexicanos (Inegi, 2013). En México, según el Inegi, 44.4 por ciento de la población utiliza internet, de los cuales el estado de Sonora ocupa el cuarto lugar a nivel nacional (Inegi, 2015).

Las TIC y la comunicación entre los jóvenes

Las TIC son el conjunto de tecnologías que permiten el acceso, producción, tratamiento y comunicación de información presentada en diferentes códigos (texto, imagen, sonido, entre otras cosas) (Belloch, 2008).

En líneas generales se podría decir que las nuevas tecnologías de la información y comunicación son las que giran en torno a tres medios básicos: la informática, la microelectrónica y las telecomunicaciones; pero giran no sólo de forma aislada, sino lo que es más significativo de manera interactiva e interconexionada, lo que permite conseguir nuevas realidades comunicativas (Cabero, 1998:198).

Con la finalidad de hacer más accesibles las herramientas educativas sería enriquecedor que principalmente el Inegi, en conjunto con otras instituciones educativas y gubernamentales, realizara estudios sobre el consumo de internet entre los pueblos originarios, para analizar cómo es que los jóvenes de estas comunidades están aprovechando las TIC y en qué idioma prefieren consultarlas.

Por el momento, algunas instituciones dedican algunos programas para los jóvenes y su desarrollo educativo; sin embargo, es necesario fortalecer otras áreas como el uso de las tecnologías y medios de comunicación, para estimular la modernización de la propagación de datos y el desarrollo de habilidades que podrían prepararlos en el futuro ante el desafío tecnológico que se avecina en diversos puestos de trabajos. Cabe destacar que no sólo esta institución debería cargar con todos los programas de ayuda; debe ser un trabajo conjunto entre diferentes organizaciones gubernamentales y la sociedad.

Un ejemplo del trabajo entre instituciones y sociedad es Óscar Ukeme, conocido por su labor en el desarrollo de TIC y radio por internet para los wirrarika, obteniendo el Premio Nacional de la Juventud en 2008 por su mérito para el desarrollo de las comunidades indígenas. Óscar actualmente es director de la radio por internet y del portal www.puebloindigena.com, donde las transmisiones son en lengua indígena y además ofrecen el espacio a nuevos talentos musicales de la región e incluso de otros pueblos originarios de América Latina.

Los datos anteriores demuestran la fuerte presencia indígena dentro del uso de las TIC, enfatizando que el uso de la lengua materna no se ha perdido, al contrario ha ganado una importancia tal, que ha sido necesario aprender nuevas reglas gramaticales para comunicarse en las redes sociales.

Las redes satelitales y la telefonía móvil son herramientas que acercan a la gente de maneras que jamás habíamos pensado posibles. Tal es el caso de Abel Ramírez, joven yoreme de la comunidad La Escalera, Huatabampo, quien ha encontrado en la internet y las redes de telefonía celular el espacio para reunirse con otros jóvenes de su comunidad que se encuentran lejos. Ahora, Abel y otros jóvenes trabajan por el desarrollo cultural de los jóvenes yoreme de Sonora.

El caso más reciente de jóvenes indígenas que utilizan la música y la tecnología para hacer oír su voz es Ariel Soto Muñoz, quien con el uso de las redes sociales promueve el uso de la lengua como fortalecimiento de la identidad yoreme en Sonora. Las nuevas generaciones utilizan la tecnología digital de una forma muy diferente a cómo lo hicieron otras, ya que han desarrollado reflejos y comportamientos que usan con sus teléfonos celulares o en la internet, y están revolucionando esta última convirtiéndola en un lugar para compartir y conectarse, en "una clase de centro comunitario cibernético (Tapscott, 2009:40). Así, la juventud mexicana demuestra una vez más que el desarrollo tecnológico no está distante de las culturas originarias del país, apreciando sus bienes culturales y dándolos a conocer con orgullo al resto de la república.

México cuenta con instituciones dedicadas al desarrollo y fortalecimiento de las lenguas indígenas. Sin embargo, las políticas de dichas instancias son elaboradas por agentes externos a la región que se pretende ayudar y, en la mayoría de los casos desconocen las necesidades de las comunidades; como hasta hace algunos años resultaba ser el caso de los guarijíos de Sonora.

Dichas instancias ofrecen principalmente proyectos y subempleos para aquellos que estén interesados en trabajar como promotores culturales, definidos según la Unesco como la promoción de actividades de creación y expresión de cualquier ámbito. Para esto es necesario que los proyectos culturales sean elaborados con base y con gente de la región que fomente el desarrollo de sus comunidades, capacitándolos para desarrollar proyectos útiles que verdaderamente atiendan las necesidades de la gente.

Para tener un objetivo en el trabajo de los promotores deben entenderse varios conceptos, entre ellos el de cultura. En la actualidad se tienen múltiples definiciones de cultura: es todo lo que existe en el mundo y que ha sido producido por la mente y mano humana, y que según Colombres (2009:46) tiene los siguientes niveles: cultura material, cultura como saber tradicional, cultu-

ra como institución y organización social, cultura como visión del mundo y cultura como prácticas comunicativas.

Con esta premisa se observa que la cosmovisión, la música y danza están incluidas en estos niveles, por lo que es vital entenderlos y hacerlos formar parte del quehacer de los promotores culturales. Desde principios de este siglo, se ha visto el crecimiento de estas propuestas musicales que mezclan algunos elementos de la música y la danza ritual y los combinan con géneros e instrumentos actuales.

Es fácil notar entonces que la música es uno de los elementos para que la lengua se transmita y llegue a diferentes lugares cumpliendo con su función de lenguaje universal que hermana a las sociedades. Es por motivos como éste que las nuevas herramientas tecnológicas, que venían jugando ese papel de entretenimiento y estilo de vida entre la población, atiendan ahora la necesidad de transmitir nuevos mensajes a nuevos consumidores: los jóvenes.

Actualmente, los jóvenes entre 13 y 35 años portan algún dispositivo móvil donde se conectan a internet permitiéndoles compartir eventos en tiempo real, dándole la oportunidad a que sus conocidos pueden estar al pendiente de lo que pasa e interactuar con sus familiares y amigos que se encuentran lejanos, principalmente por fenómenos como la migración. Esto de igual manera ha fomentado la movilidad musical, pues la migración es causa –y a su vez efecto– de diversos factores sociales y económicos. Desde hace varios años los flujos de migración llevan a que pobladores de Centroamérica busquen mejores condiciones de empleo en países del norte como México, Estados Unidos y Canadá.

La migración y la música

Desde principios del siglo xx se ha narrado a través de los corridos la migración que se ha vivido en el país de sur a norte. A partir de entonces, la trama y los personajes han sido diferentes; sin embargo, la historia ha sido la misma: la migración hacia el norte del país.

En México, los estados de Michoacán, Guanajuato y San Luis Potosí son los que tienen mayor índice de migración hacia Estados Unidos cada año (Pardinas, 2008:11). Las rutas que éstos siguen son dos: los que están en los estados del centro se desplazan por Nuevo León y Tamaulipas llegando a

Laredo como punto estratégico dentro de su ruta. La otra ruta es por la costa del Pacífico, donde atraviesan casi toda la república llegando hasta Tijuana, donde algunos se quedan a vivir.

La migración temporal es una forma de empleo que los guarijíos utilizan, desplazándose por el estado de Sonora buscan mejores empleos en otras ciudades. Algunos viajes a Mesa Colorada me reveló que algunos de los guarijíos se van a trabajar al corte de hoja y tienen la fama de ser la gente más trabajadora para los sembradores yoris (hombres blancos) que los contratan por su resistencia en el trabajo y su habilidad en el corte de la planta.

Moviéndose de forma permanente o temporal –como algunos jóvenes guarijíos– se trasladan a diferentes ciudades, viviendo un proceso de aculturación refiriéndose al cambio cultural devenido en los contactos intensos y de primera mano entre dos o más grupos previamente autónomos (Malgesini, 2000:29). Esto es constante desde hace varias décadas. Al regresar a sus comunidades llevan consigo moda, gastronomía, lenguaje corporal y tendencias musicales ajenas a su cultura y es evidente identificar quienes han vivido lejos de sus comunidades. El migrante, al encontrarse vulnerable, es una hoja en blanco que con ayuda de sus demás compañeros de viaje escucha nuevas músicas, que para él ahora serán suyas, y como dice Dorantes (2013), el instrumento que siempre acompaña el sentimiento del migrante es el acordeón.

Mientras me encontraba en Mesa Colorada varias veces escuché que algunos jóvenes ponían el corrido "Los sembradores". Entiendo que era parte de la pertenencia a esta actividad y por eso forma parte del agrado de muchos de ellos. Así, diversos géneros como los corridos y el sierreño forman la música que se ha mezclado en la vida guarijía.

Para entender el contexto en el que viven es necesario tener claro las poblaciones donde se habla guarijío: en Sonora habitan en los ejidos de Burapaco, Guajaray, Los Conejos; y poblados de Los Jacales, Colonia Macorawi y la Coyota. En San Bernardo en los municipios de Álamos y Quiriego. Y en Chihuahua se encuentran dispersos en los municipios de Chínipas, Guazapares, Moris y Uruachi.

Max Weber reconoce que existen muchos tipos de comunidad; en todos ellos consta un parámetro similar, la comunidad surge por la necesidad de garantizar recursos para un grupo que comparte intereses comunes y se rige por dos principios básicos: la autoridad y la piedad (Weber, 1999:291). Para este autor los componentes afectivos se convierten en un sentido de pertenen-

cia, resultado de un proceso de comunicación adaptable a las modificaciones de los propios miembros de la comunidad y a las presiones provenientes del contexto.Lo que importa no es el lugar sino la pertenencia.

El patrón de asentamientos dispersos ha sido un factor importante en la conformación de redes de intercambio ceremonial y afinidad en los rituales, mismos que han integrado a varios núcleos de población (rancherías) en algunas celebraciones. Esta fragmentación de poblados pudo tener origen desde la época prehispánica, pues no se tiene indicios de que hubiera una organización de tipo estatal que los uniese.

Lo accidentado del territorio serrano fomentó que los guarijíos aprovecharan al máximo los imperceptibles recursos que se logran obtener con herramientas básicas, produciendo la fragmentación y dispersión de núcleos indígenas. Esto fomentó la ausencia de estructuras de organización social operantes a nivel comunitario. La riqueza del territorio debido a su ubicación, temperatura y distancia fomenta que existan peleas entre yoris, guarijíos y narcotraficantes como ya han mencionado algunos antropólogos desde hace varias décadas. Por eso a este pueblo como a otros constantemente se les acusa de tener nexos con el narcotráfico y son vigilados la mayoría del tiempo por el ejército. El crimen organizado, así mismo, ha creado una atmosfera de desconfianza entre los lugareños, y no es fácil que se hable del negocio, por eso las personas caminan largas distancias y sólo ellos saben dónde están sus sembradíos y cómo llegar.

En una visita en 2014, una mujer mayor me comentó sobre la inseguridad que viven en sus rancherías, ya que hombres encapuchados se meten a sus casas para robar; así fue como ella perdió a su esposo, mientras se metían a robar su hogar, le dispararon y al estar tan apartados de las otras viviendas no pudieron hacer nada por él.

La música guarijía

> Esta es una palabra de antepasados, cosas que pasaron de hace muchos tiempos (sic), cuando la tierra estaba blandita; así fue cuando empezó: así estuvo los primeros días, Dios mandó a hacer las fiestas para que bailaran. Entonces así estuvo que los hombres bailaron el *tuburi*. Nosotros no sabemos bailar, dijeron los hombres, la gente blanca nos está llevando mucho a la gente, a otro lado, nunca los traen la gente blanca. Dios les contestó: entonces así lo hacen ustedes niños (Buitimea, 2010:8).

El primer acercamiento con la música en la región lo tuve desde el primer día de trabajo; en ese momento no tenía idea de la importancia de la música en los actos sociales para los guarijíos, por lo que las autoridades me insistieron en convocar a varios grupos de música de la región. Ahí conocí a José Luis Macario Zazueta, joven músico de Mesa Colorada, quien amenizó la comida interpretando canciones rancheras.

Cuando María Teresa Valdivia (1984:15) realizó su trabajo en la sierra de Sonora comentó la escasa dotación instrumental de tríos norteños en los años ochenta; por sus descripciones alude a que eran músicos mestizos. Por eso, en un inicio pensé que se adoptaron dichos géneros musicales considerados mestizos para desarrollar las composiciones musicales que posteriormente escucharía en las fiestas.

En esa ocasión se acercaron músicos de dicha región para argumentar su inquietud de cambiarse de ramada debido a la forma de tocar los sones de pascola, pues no se sentían similares que la de sus vecinos de Huatabampo. De hecho habían pedido unos meses antes a las instituciones gubernamentales se les atendiera en los centros guarijíos y no con los yoremes. Esto se entiende debido a la ascendencia cultural, también puede admitir la existencia de conceptos religiosos y prácticas rituales convergentes que se corroboró de manera paralela con las fiestas y ceremonias actuales de la región.

Anteriormente se creía que los géneros musicales que distinguían a los guarijíos eran meramente rituales: pascola y *tuburi*. Hoy, analicé que la música producida por las nuevas generaciones no interviene en el sistema de creencias religiosas que sostiene su cosmovisión, pues el uso que le están dando se construye de las prácticas sociales compartidas con grupos vecinos de la región.

El contexto geográfico demuestra la cercanía que se tiene con los yoris (se les conoce así a los mestizos en toda esa zona de Sonora y Sinaloa) y la afinidad lingüística con mayos, pimas y rarámuris; comunidades cercanas al pueblo guarijío. Esta similitud es clara cuando un grupo de arperos de Mexiquillo pidió participar en el pascol guarijío porque se sentían más cómodos que con los mayos de Huatabampo.

A pesar de que existen trabajos etnográficos en la zona, es imposible saber con exactitud cuándo y cómo llegaron a introducirse los elementos cristianos en las ceremonias guarijías. La invasión de tierras guarijías por parte de los yoris produjo una forzada aceptación de la religión, como Ortiz lo menciona

en su obra. El calendario ritual guarijío contempla celebraciones como el *tuburi* (fiesta para pedir buenas cosechas) y el *cava piska* (fiesta para dar las gracias por las cosechas obtenidas durante el año), donde se utilizan dotaciones instrumentales muy marcadas dependiendo de la fiesta. Entre los guarijíos de Sonora, según Ortiz (1990:16), existen cuatro tipos de fiestas durante el año:

1. Ceremonias relacionadas con el ciclo agrícola.
2. *Tuburis* o peregrinaciones por causas de contingente.
3. Fiestas patronales y otras asociadas al calendario.
4. Ceremonias asociadas al ciclo de vida.

Las primeras pueden realizarse en centros ceremoniales como los de Mesa Colorada, Bavícora, Guajaray y los Bajíos, y tiene una periodicidad anual por lo que cuenta con la participación de todas las comunidades aledañas; por ejemplo la *cava pizca* (10 de mayo) o el *tuburi*.

El *tuburi* es una fiesta que consiste en el canto de un hombre mayor, utilizando una sonaja de tecomate; mientras se canta, las mujeres y niñas bailan tomadas de las manos; la importancia de esta fiesta es el agradecimiento por las bendiciones recibidas como la buena siembra y las cosechas obtenidas. El *tuburi* por su naturaleza es considerada una danza femenina, mientras que los pascolas son por naturaleza masculinos. Otra de las danzas que también se encuentran dentro de estas festividades es la de pascola de arpa y violín; ésta es ejecutada sólo por hombres, donde a través de la agilidad de pasos éstos bailan frente a los músicos.

La *cava pizca* es una festividad donde se coloca un altar pequeño elaborado de hojas de milpa, donde se reza para que exista una renovación del ciclo temporal (Ortiz, 1990). Hoy se ve una división relativamente notoria en el calendario festivo de las comunidades guarijías de Sonora; por un lado las que tienen por núcleo aquellas poblaciones que fueron antaño de una misión jesuita como en Guajaray donde aún existe un fuerte apego a las celebraciones religiosas. En diciembre de 2015 el padre David Beaumont, misionero jesuita, me platicó cómo la radio es la forma en la que se mantiene en comunicación, ya que mientras visita las rancherías con pimas y guarijíos se informa por la radio.

Para entender de manera sencilla las fiestas y ceremonias guarijías de Sonora éstas se dividen en dos: las fiestas públicas y las de carácter privado. Para la realización de una fiesta para la comunidad (fiesta pública), es nece-

sario convocar mediante una asamblea ejidal la asignación de cargos y responsabilidades dentro de la festividad como oración, canto, danza, música, elaboración de cruces y altares, quema de cohetes, procesiones con imágenes, arreglo de patios, ramadas, reparto de comida y apalabrarse con los danzantes de pascola y cantador de *tuburi*.

Como se mostró, las celebraciones públicas no tienen un complejo sistema de organización, y para el caso de la música las dotaciones instrumentales son arpa y violín para la danza de pascola y sonaja para el *tuburi*.

Las celebraciones privadas son de carácter familiar y financiadas por los mismos; en estas fiestas se interpretan la canción norteña, canción ranchera, bolero norteño y corridos; estos géneros son los que mayormente acompañan los festejos de las familias guarijías. En 2013 se realizaron varios festejos de jovencitas que cumplían XV años en Mesa Colorada en donde pude contemplar cómo se realizan los bailes. El género que más gustó fue el sierreño, ya que permite bailar.

En el ámbito educativo, los guarijíos aprueban la educación básica (primaria y secundaria) y los que desean estudiar más bajan a las prepas de Álamos. Sin embargo, en el año 2011 se había trabajado en la construcción de una prepa en Mesa Colorada por parte de la CDI.

Guarijíos, tecnología y música

Como estos chicos, encontré otros jóvenes que forman parte de esta transformación y buscan música para andar en todo momento. La música hoy se ha convertido en el *soundtrack* de la vida diaria y en una forma de socialización en la sierra, donde no existen muchos lugares de recreación.

La Colonia Macorawi es un ejemplo de la diversidad musical entre los jóvenes. Ellos se sienten de alguna manera más urbanizados que en Los Conejos, Bavícora y Mochibampo. Por ejemplo, Guajaray es un poblado donde se ha perdido 90 por ciento de hablantes de la lengua; aquí los jóvenes ya no se sienten guarijíos. Las mujeres visten diferente al usar pantalones de mezclilla y blusas *sport*, mientras que en los hombres no es tan notoria la diferencia debido a la ropa que utilizan cotidianamente.

Ellos son los que mayormente utilizan tecnología como celulares con internet para transportar música y fotografías. Cuando bajan a Navojoa, Ála-

mos e incluso San Bernardo ocurre el intercambio de música en sus celulares. El trato con mestizos en San Bernardo, o incluso con trabajadores de CCDI, maestros de Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe) y doctores del Centro de Salud fomentan de igual manera este flujo de datos.

Con la convivencia de estos jóvenes se da cuenta que la identidad guarijía, así como la de muchos jóvenes hoy no permanece pura, por así decirlo. Como todas las culturas, ha formado parte de una mezcla que ha rescatado ciertos elementos y ha adoptado otras prácticas culturales, como las de yoris y mayos, principalmente.

Se cree que en parte es por el auge comercial que han tenido estos géneros en las radios comerciales; hoy los jóvenes no sólo guarijíos, sino de toda la república o la mayor parte de ella, se sienten identificados con géneros como el movimiento alterado, narcocorrido y corrido. A la mayoría le gusta escucharlos porque se siente identificada con las letras. Para los guarijíos, así como en otros pueblos indígenas, el narcotráfico no es una moda, es una realidad, y así como les puede atraer esta actividad también les ha traído diversos problemas a la región.

En ese contexto, el locutor de radio Martín Araujo Armenta comenta sobre la búsqueda de espacios, como el que tiene la XEECHT "Viejos los cerros" donde la la mayoría de radioescuchas según sus estadísticas son guarijíos de Álamos y yaquis de Pótam, y cuya programación abarca la música de banda y norteño. Recuérdese que la radio en amplitud modulada es la única que logra atravesar las rancherías, llegando a lugares remotos dentro de la sierra. No sólo esta estación se escucha, ya que también algunas estaciones en frecuencia modulada logran traspasar y ser escuchadas, como La Mejor.

La música también es cuestión de género, pues la que escuchan las mujeres no es la misma que escuchan los hombres en la sierra. Con los registros resaltó que para las mujeres la música de Mijares y Los Temerarios es la de su preferencia, mientras que para los hombres la música de banda es la que comentan y disfrutan. En estudios posteriores me gustaría abordar los géneros musicales que prefieren las mujeres guarijías y cómo este gusto musical ha influido su manera de vivir dentro de la sierra.

Para la región de Mesa Colorada ocurre el caso contrario; la mayor parte de los jóvenes son hablantes de su lengua y portan el atuendo característico guarijío. Digamos que por estar en un contexto geográfico distinto han permanecido un poco más apegados a sus tradiciones. Aquí, en Mesa Colorada,

encontré al grupo Etnia Sierreña, conformado por cuatro integrantes: Juan Zazueta Macario, bajo; Guadalupe Macario Zazueta, guitarra; Ismael Rodríguez Bacasehua, acordeón, y José Luis Macario Zazueta, que debido al gusto por la música de banda, norteño y sierreño, los llevó a ser intérpretes de estos géneros rescatando el uso de la lengua guarijía. Actualmente tienen grabados cinco temas, que son: "¿Cómo te llamas?", "Chayito", "Macorawi" (Indita mujer), "Luna blanca" y un tema sin nombre aún.

De hecho, no podría hablarse del grupo Etnia Sierreña sin antes mencionar a Los Alegres Guarijíos,[2] quienes han abordado situaciones de la región a través de la música, contribuyendo culturalmente con lo que han vivido los guarijíos a lo largo del tiempo. Desde hace al menos 20 años grupos como Los Alegres Guarijíos y más reciente, en 2012, Etnia Sierreña han utilizado la canción norteña, canción ranchera, bolero norteño y corridos para llevar con la música los sentimientos de los guarijíos.

José Luis Macario Zazueta, mejor conocido como "El Darey", es muy querido por ser una persona altamente comprometida con su cultura; exmaestro del Conafe y promotor cultural, es alguien que ha decidido hacer música para llevar a otras latitudes el nombre de los guarijíos de Sonora. A este joven lo conocí en el Centro Coordinador para el Desarrollo Indígena (CCDI) mientras trabajé en dicho centro. Su deseo más grande es dar a conocer su pueblo, y con sus composiciones pretende lograrlo, ya que por muchos años no han recibido el reconocimiento que se merecen, por lo que encontró en la música el canal perfecto para mostrar a propios y ajenos la presencia guarijía.

La música que ellos hacen corresponde al patrón estilístico de la realidad guarijía por lo que la pregunta es: ¿será propio hablar de una biculturalidad? O en realidad forman parte de una mixtura cultural que se ha ido gestando desde hace años.

La composición musical en lengua es un reflejo del deseo de las nuevas generaciones por escuchar música en su idioma natal. La globalización y el uso de herramientas de comunicación facilitan el flujo cultural y permite que esta transición sea casi imperceptible. En un principio se pensaba que estas propuestas no tendrían la aceptación de la comunidad por la naturaleza de su

[2]Conformado por Gildardo Buitimea Zazueta y Javier Zazueta, 2001, Mesa Colorada, Álamos, Sonora.

composición, pero con el paso del tiempo se dieron cuenta que las autoridades aceptaban comunitarias de alguna forma el uso de esta música.

Con el paso del tiempo, estas composiciones musicales comenzaron a expandir sus horizontes, presentándose en diversos escenarios y, poco después, requiriendo el uso de redes sociales para comunicarse con su público quien los buscaba para saber de futuras presentaciones y tener un contacto más íntimo con los músicos.

Sobre la aceptación de estas nuevas formas de expresión musical, añadí el concepto de un juicio estético sobre la misma base de cultura. Para Kant la deducción de los juicios estéticos sobre los objetos no puede ser aplicada a la que en ésta llamamos sublime, sino sólo a lo bello (Kant, 1978:260).

La música mestiza, a pesar de que ha influido en la creación en los guarijíos, no interfiere directamente en la ritualidad del *tuburi* y *cava piska*. Los guarijíos pueden escuchar artistas populares como Espinoza Paz, Dareyes de la Sierra, Julión Álvarez y sin embargo para sus fiestas familiares buscan a Etnia Sierreña para amenizar. Les agrada escuchar música en su idioma con gente cercana a ellos. Esto es el reflejo del sentimiento actual de una población que no se siente fuera de la globalización.

Durante los últimos años los guarijíos se han dado a conocer más que nada por los recientes acuerdos para la creación de la presa Los Pilares en su territorio y por la movilización de los mismos que, en conjunto con asesores externos, han sido entrevistados y llevados a las ciudades para defender su postura.

Es un tema que no se puede dejar atrás; pese a que este trabajo no tiene la finalidad de criticar las cuestiones políticas, sí compete de manera social mencionarlo pues desde el despojo de sus tierras por los yoris y la presencia del narcotráfico, la vida de los guarijíos ha sido compleja; agregando la falta de empleo, las carencias económicas y la necesidad de construir escuelas y hospitales cercanas al pueblo. Sin embargo, el estilo de vida que han llevado desde siempre, la movilidad y versatilidad con la que ellos se sobreponen a los problemas demuestra cómo han podido persistir hasta hoy.

A manera de conclusiones

En el año 2015, el Premio Nacional de la Juventud fue obtenido por Tito Quiroz Angulo, quien una vez más demuestra que con la ayuda de la música y la tecnología se puede cambiar a la sociedad apoyando a los centros de rehabilitación de menores. La música y la danza son las maneras de expresar lo que somos como cultura; estas reflexiones que se realizan en torno a la tecnología y la música son el reflejo de que la cultura es un ente vivo que necesita alimentarse constantemente de otras especies para cambiar, para transformarse.

De toda la región, los guarijíos son los que han permanecido más puros, ya sea por su desinterés en el mundo, o porque a ellos no les conflictúa no ser conocidos; sin embargo, esta belleza que demuestran en su música permite crear su identidad. En estos últimos años se ha visto un mayor apoyo proveniente de diversas instituciones de carácter público y privado hacia estos compositores e intérpretes, lo que me llena de orgullo saber que el trabajo que ellos realizan está dándose a conocer. Así mismo, han asistido a festivales y han tomado cursos para promover su cultura.

Esto lleva a pensar que el camino que están tomando estos jóvenes no está equivocado sino, al contrario, la convivencia con más personas le dará las herramientas necesarias para entretejer nuevas historias con nuevos componentes, y de esta forma pasarle la estafeta a próximas generaciones que seguramente ya encuentran el gusto por la música sierreña.

Hoy se ve cómo van floreciendo cada vez más músicos que como ellos, pero en diferentes regiones, sienten la necesidad de hacer música fusionando diferentes elementos. Así que lo reitero, estas nuevas prácticas no deben tomarse como un error o que terminará la naturaleza de su cultura por tomar otros componentes, pues se ha visto como al contrario de pensar en la extinción de la identidad, ésta se refuerza y toma como base la creación de nueva música y danza. Así, productos culturales como SakTzevul, Lumaltok, Xipe-totec motiva a otros grupos con los mismos intereses a buscar camino basándose en las expresiones culturales de los pueblos originarios.

La tecnología no es un arma que quiera exterminar con la identidad mundial de los pueblos originarios, al contrario, es una herramienta de comunicación que si se sabe llevar a un objetivo sólido, como el acercamiento y la comunicación con los que están fuera genera beneficios económicos y sociales a las personas.

Ahora queda brindar el apoyo y la compresión necesaria a los jóvenes para que aprendan a valorarse dentro de las nuevas realidades mundiales, dejando en claro lo que tenemos y lo que podemos aportar a los demás. Nos queda ver qué deparará el futuro, no sólo con la implementación de nuevas tecnologías, también con el uso del lenguaje y la comunicación, pero sobre todo como cada vez más cercano está el hecho de la tolerancia, el respeto y admiración por las culturas.

La música es el primer acercamiento que se tiene para querer conocer a los demás; por medio de ella se expresan los pensamientos más puros, por eso debe considerarse un honor que las personas compartan su música con nosotros. Agradezco infinitamente la oportunidad de escuchar la música de los guarijíos en la Sierra, porque así aprendí a conocerlos de una manera íntima y me enseñaron fuerza con la que viven día a día.

Referencias

Aguilar, Alejandro, 1995, *Los guarijíos*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Aguilar, Alejandro y María de Lourdes Saldaña, 1994, *Guarijíos*, México, Sedesol.

Araujo Armenta, Martín [entrevista], 2013, por Amanda Flores [trabajo de campo], *Las nuevas manifestaciones musicales entre los jóvenes guarijíos de Sonora,* Ciudad de México.

Belloch, C., 2008, *Las tecnologías de la información y comunicación (tic) [en línea]*, Universidad de Valencia.

Beaumont, David [entrevista], 2015, por Amanda Flores [trabajo de campo], *Las nuevas manifestaciones musicales entre los jóvenes guarijíos de Sonora*, Etchojoa.

Buitimea, Gildardo, 2010, *Relatos del mundo guarijío*, en [https://chiltepines.wordpress.com/bibliografia/], consultado el....

Cabero, Julio, 1998, "Impacto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las organizaciones educativas", en M. Lorenzo *et al.*, coords., *Enfoques en la organización y dirección de instituciones educativas formales y no formales*, Granada, Grupo Editorial Universitario, pp. 197-206.

Castro, Tonatiuh, 2011, *Etnias de Sonora*, México, isc.

Colombres, Adolfo, 2009, *Nuevo manual del promotor cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Dorantes, Raúl [artículo], 2013, "La migración en la música popular", en <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/20/sem-raul.html>, consultado el ....

El Colegio de Sonora (1995), *Bibliografía sobre etnología del noroeste de México*, Hermosillo, Son.

Faya Rodriguez, Alejandro, 2013, "De la Cofetel al Ifetel: La historia de un violento péndulo", Centro de Investigación para el Desarrollo, A. C., en <http://reddecompetencia.cidac.org/es/uploads/1/5Reg_COFETEL 1408.pdf>, consultado el 5 febrero de 2014.

Freland, François-Xavier, 2009, "Captar lo inmaterial una mirada al patrimonio vivo", Unesco, París, en <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001871/187119s.pdf>, consultado el 12 mayo de 2015.

Internet World Stats, 2014, "Internet Usage Statistics", en <http://www.internetworldstats.com/stats.htm> , consultado el 29 de marzo de 2013.

Instituto Nacional Indigenista [artículo], 1990, "Los guarijíos", México, Instituto Nacional Indigenista.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), 2015, "Día mundial del internet", en <http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2015/internet0.pdf>, consultado el 1 de junio de 2016.

Islas, Carlos, 2015, "Resultado de la encuesta en hogares sobre disponibilidad y uso de las tecnologías de información", México, Tecnológico de Monterrey, en <http://www.itesm.mx/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinion+y+analisis/firmas/dr.+octavio+islas+carmona/op(21ago)octavioislas>, consultado el 23 de mayo de 2014.

Kant, Emmanuel, 1978, *Critica del juicio*, México, Porrúa, p. 260.

Malgesini, Graciela, 2000, *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, Catarata, p. 29.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), 2014, *Gestión del patrimonio mundial cultural*, Francia. p. 22.

Ortiz, Andrés, 1990, *Los guarijíos*, México, Instituto Nacional Indigenista, p. 16.

Pardinas, Juan, 2008, *Los retos de la migración en México, Un espejo de dos caras*, México, cepal, p. 11.

ROMANO, Agustín, 1982, *Los guarijíos*, México, Instituto Nacional Indígenista, p. 28.

SMITH, John [entrevista], 2014, por Amanda Flores [trabajo de campo], *Flores del desierto*, *falta lugar OJO.*

TAPSCOTT, D., 2009, *La era digital*, México, Mc Graw Hill, p. 40.

UKEME BAUTISTA, Óscar [video musical], 2011, "Mensaje al pueblo indígena", en <https://www.youtube.com/watch?v=d7ATOc6m1Ng>, consultado el 23 mayo de 2014.

VALDIVIA, María Teresa [artículo], 1979, "Los guarijíos de Sonora", México. Instituto Nacional Indígenista.

VALDIVIA, María Teresa, 1984, *Los guarijíos de Sonora: Un proyecto de antropología aplicada*, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, p. 15.

WEBER, Max, 1999, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 291.

EL MIGRANTE, EL SUEÑO AMERICANO Y "LA JAULA DE ORO"

CECILIA C. ALCÁNTARA CEJA

Una introducción a los corridos y a su análisis

Los corridos han sido abordados desde diversos enfoques disciplinarios. El corrido es una expresión artística popular mexicana que ha permanecido por más de un siglo y que se mantiene en constante cambio. Sus transformaciones son producto de los cambios históricos y, por ende, de la innovación de los compositores e intérpretes de cada época. Los corridos han sido principalmente un mecanismo de difusión de las noticias más importantes entre los grupos sociales populares. Los cambios más notorios de los corridos se relacionan con las transformaciones en los medios de difusión. Con el paso del tiempo, en los corridos no sólo se han registrado los nuevos y diferentes acontecimientos, también han sido acortados en su duración para hacerlos accesibles al mercado musical. El corrido ha sido cantado por grupos revolucionarios, solistas, duetos, mariachis, conjuntos norteños y bandas de viento. Ha sido audiograbado en discos de acetato, en cintas magnéticas, en discos compactos y han sido integrados en los recientes medios de difusión masiva, la radio, la televisión e internet, con la posibilidad de reproducirlos en medios portátiles.

En cuanto a los contenidos del corrido, los temas más conocidos han sido la revolución mexicana y el narcotráfico. Pero existe una infinidad de temas registrados en el corrido: todo aquello que el compositor y los grupos sociales populares consideren importante en su historia. Por su parte, los migrantes han sido un tema constante desde hace más de un siglo, aunque muchas de las veces –al menos en la vida cotidiana actual– no se perciban sus diferencias, sobre todo frente a los corridos de narcotráfico. Puesto que ambos son un tema o problema de la vida rural no se distingue a simple vista que se trata de dos temas diferentes: los migrantes y los narcotraficantes. No obstante, hay varios estudios en los cuales ya se ha delimitado el tema migratorio en el corrido, además de los que abordan el corrido en su gran variedad temática. lgunos trabajos que abordan al corrido y las canciones de migrantes son

los de Gustavo López Castro (1995), *El Río Bravo es charco*; María Luisa de la Garza (2008), *Ni aquí ni allá*, y Agustín Escobar Ledesma (2010), *Con la música a otra parte*.

Es común encontrar investigaciones que incluyen no sólo corridos, sino también canciones y diversos géneros musicales, ya que el tema migratorio se expande por muchas y diferentes expresiones músico-líricas, tanto de origen rural como urbano. Es posible encontrar una amplia diversidad de géneros musicales que integran el tema migratorio en sus letras, géneros tanto rurales como urbanos: canto cardenche, pirecua, sones, rock, reggae, hip hop, entre otros.

No ha sido poco el interés e importancia que se le ha dado al corrido, especialmente después de la Revolución mexicana, otorgándole el carácter de símbolo identitario mexicano, desde la iniciativa política y académica. Tampoco es menor la función que el corrido ha tenido social y culturalmente. El corrido ha trascendido fronteras, simbólicas y físicas, debido a las diferentes dinámicas de movilidad humana. Los migrantes han sido creadores, receptores, reproductores y transformadores del corrido y de todas las expresiones que llevan consigo, desde su lugar de origen hasta su destino y en su paso por otros contextos. Aunque los migrantes no recurren únicamente al corrido, ni a los corridos que narran historias de migrantes para reafirmar su identidad, los corridos han llegado a ocupar un lugar relevante en la vida cotidiana y festiva de las familias migrantes, incluyendo a las generaciones de hijos de mexicanos nacidos en Estados Unidos.

El contacto de los migrantes con esos otros mundos o contextos, como es el de Estados Unidos, ha hecho necesario captar a través del corrido la diversidad de sentimientos o emociones que experimentan durante el proceso migratorio. Compositores como Enrique Franco, por mencionar uno de los más importantes en el repertorio de Los Tigres del Norte, ha creado los corridos más reconocidos y que han permanecido más años en el mercado musical. En el presente trabajo desarrollaré especialmente un corrido de Enrique Franco: "La jaula de oro", ya que en éste integra y sintetiza sentimientos vigentes respecto a la experiencia migratoria.

Este trabajo responde a un interés personal y académico, desde varios años atrás, por conocer y mostrar uno de los aspectos más significativos de la migración: las emociones de los migrantes sobre su experiencia en Estados Unidos. Para comprender el proceso migratorio Centroamérica-México-Estados Unidos en su complejidad es importante visibilizar cómo experimentan

la migración los propios sujetos, cómo se entrelazan los motivos que dieron lugar a su partida del lugar de origen con las experiencias durante el ciclo migratorio. En ese orden de ideas, intento responder: ¿cómo se representa al sueño americano en estos corridos?, y ¿cómo se mantiene vigente “La jaula de oro” como concepto y como corrido?

Los corridos son una de las fuentes privilegiadas para encontrar y tratar de entender los sueños de las personas que eventualmente se convierten en migrantes, sueños que se articulan con el sueño americano, así como las emociones derivadas de las experiencias con ese sueño. Sobre todo, en un contexto en el cual los migrantes se encuentran en la necesidad de mantener una identidad o de crear una identidad acorde con una realidad tan distinta a la de su lugar de origen. Un contexto que delimita su movilidad, su trabajo, su estilo de vida y los excluye en diferentes aspectos. Hablar sobre los migrantes y los corridos es hablar de la historia de la frontera México-Estados Unidos, de la memoria colectiva y, por supuesto, de la identidad nacional o de la comunidad imaginada. Esta última construida y reforzada a partir de esa fecha clave que toda historia nacional mexicana reconoce: 1948, como el fin de la guerra México-Estados Unidos y como consecuencia y origen de toda una historia de transformación de las relaciones entre ambos contextos. Es una aproximación a los sueños de los sujetos que experimentan esa historia, a través del cruce de esa frontera y las vivencias que implica.

Los sueños tienen la especificidad de articular simultáneamente diversas dimensiones temporales y espaciales, más que eso, de participar de la construcción de significados y de sentido. Es posible, y necesario, comprender dicha realidad como parte fundamental de los sujetos de la historia y de la historia de la migración.

Una parte del análisis de la selección de corridos de Los Tigres del Norte, en específico los de migrantes, fue realizado con base en el método de Vladimir Propp sobre *Morfología del cuento maravilloso* (Meletinski, 1972). Aunque un análisis estructural no es suficiente para conocer la riqueza de las letras de estos corridos y de cualquier fuente lírica o literaria, es útil para identificar los elementos de los cuales es posible partir y luego profundizar. De tal forma, identifiqué una de las piezas para entender al corrido de migrantes y al contexto en el que se producen estos corridos: el llamado sueño americano es equiparable a lo que Propp llamó *El engaño* (en su análisis de los cuentos populares).

Otra parte del análisis fue realizado con base en la teoría de la metáfora, en especial en los trabajos de Dehouve (2011). La metáfora permite ampliar o aglutinar los elementos identificados en el análisis estructural, ya que extiende el abanico de representaciones, en este caso, sueños, memoria y sentimientos ligados entre sí. La metáfora no nos limita a identificar un solo elemento o a los pares opuestos del análisis estructural; permite ver cómo son representados en su diversidad.

El desarrollo se centra en el sueño americano y en "La jaula de oro", en cómo los migrantes experimentan el sueño o una parte de éste y cómo lo expresan líricamente. Para ello, es necesario entender "La jaula de oro" como una expresión de las emociones derivadas de la experiencia del sueño americano, articuladas como un corrido, que permite construir significados y sentido sobre dicha experiencia.

Existen diferentes tipos de migración mexicana y centroamericana hacia Estados Unidos. En este trabajo considero que la migración legal no está desligada del sueño americano, pero dado el análisis de "La jaula de oro" doy prioridad a la migración indocumentada, en especial la motivada por fines laborales o económicos. Esto abarca la migración por reunificación familiar, donde los hijos u otros parientes llegan o son llevados a Estados Unidos con el objetivo de brindarles una mejor educación y/o un mejor trabajo y, en consecuencia, una mejor calidad de vida; es decir, el fin último que se persigue siempre son estos dos: trabajo-calidad de vida. En este proceso va implícita la posibilidad de legalizarse en algún momento, con el mismo fin: mejorar las condiciones de vida en un sentido amplio.

Considero necesario señalar que el sueño americano actúa en la dimensión de la identidad de género de los migrantes, pero en el corrido no se habla de mujeres u otras identidades de género como migrantes ni como actores principales. Tampoco se han encontrado mujeres compositoras de corridos, al menos no en esta temática. Solamente se hallan versiones de algunos corridos, reinterpretadas por mujeres, además en otros géneros musicales. El caso de "La jaula de oro" es muy particular, ya que en 2001 la cantante Julieta Venegas interpretó una versión en rock de dicho corrido, en el álbum discográfico *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte*.

Todas las formulaciones que presento a continuación se basan en información obtenida en trabajo de campo específicamente con migrantes mexicanas/os y centroamericanos, indocumentados y documentados, en el centro y sur de Los Ángeles, California, en los años 2011 y 2014.

El sueño americano como El Engaño

La importancia de entender la dinámica del sueño americano radica en que éste motiva la composición de corridos como "La jaula de oro" (también de cine) y permite que esta representación prevalezca en la memoria colectiva, aunque no tanto como corrido en la vida cotidiana de los migrantes.[1] El sueño americano también es un conjunto de situaciones y condiciones de vida específicas de estos migrantes en un tiempo y un espacio, de las cuales se originan, se experimentan y se reproducen los sentimientos que evoca "La jaula de oro". Si entendemos al sueño americano, se puede entender la importancia del corrido y viceversa. Los corridos y/o canciones como "La jaula de oro" pueden ser entendidos como medios de construcción de sentido y de significados en el contexto de los migrantes mexicanos y centroamericanos en Estados Unidos. En los corridos y canciones se recurre a expresiones metafóricas, las cuales no han sido descifradas totalmente todavía.

Retomo la definición de metáfora o procedimientos metafóricos y metonímicos empleada por la antropóloga Dehouve (2011:156-157): "La metáfora se basa en una comparación o similitud que establece una relación entre el concepto y la imagen […] Se basa en la analogía entre rasgos que pertenecen a conjuntos distintos, por lo cual se requiere el 'transporte' de sentido", es decir, la metonimia: "La metonimia, si bien tiene un componente metafórico, establece la comparación entre los elementos del mismo conjunto […] pone en relación las diferentes partes del todo".

Recurro al uso de la definición por extensión, que es la definición por más de dos elementos característicos o "inventario" de características que definen una cosa o una acción. También, al orden de las palabras y de las frases, ya que éste "crea efectos de contigüidad y analogía" (Dehouve, 2011:158). Por tanto, considero que los sueños y el sueño americano pueden entenderse desde el concepto de metáfora.

Le llamo "sueño a todo aquello que una persona proyecte a futuro para obtenerlo en su vida personal, familiar y social, indistintamente de si se trata de un sueño al dormir o al estar despierto, ya sea consciente o inconsciente-

[1]Los migrantes entrevistados y observados no escuchan el corrido "La jaula de oro" en su vida cotidiana, es decir, en la radio o en dispositivos portátiles; corresponde a algún evento específico y ocasional, como una fiesta o un concierto. Pero como término o idea es ampliamente reconocido su significado, se sabe a qué se refiere "La jaula de oro", al vivir en Estados Unidos sin poder salir (o más preciso, sin poder regresar si se sale del país).

mente. En un sentido amplio, un sueño es un cúmulo de deseos y necesidades que la persona experimenta en determinados períodos de su vida, en su contexto social, que proyecta a futuro, con el fin de hallar los medios para lograr sus fines, es decir, satisfacer esas necesidades y deseos. El sueño americano puede ser el fin o el medio para lograr esos fines.

Según una búsqueda bibliográfica, el sueño americano *(American Dream)* como término comenzó a ser ampliamente difundido por el historiador James Truslow Adams, en 1931, en su libro *American Epics* (Cullen, 2003, y Samuel, 2012). En la descripción de Adams, el término se refiere principalmente a que cada individuo puede alcanzar el éxito con base en sus propias habilidades y trabajo individual. Pero el sueño americano únicamente como idea remite a los siglos XVI y XVII; éste estaba dirigido a la población británica para atraerla hacia las colonias en América (hoy Estados Unidos). Para esto, se crearon tres ideas centrales y fuertemente articuladas, respecto a Estados Unidos: tierra de abundancia, tierra de oportunidades y tierra de destino.

Como todo concepto o idea ha sido transformado por la dinámica social e histórica de cada grupo social, pero es posible ver que de estas tres ideas originales, al menos las dos primeras siguen completamente vigentes para la mayoría de casos migratorios de México y de Centroamérica.

Aunque el término fue usado a partir de esa época, entre ciertos sectores populares de la población mexicana la idea sobre la oportunidad, ligada a la idea del éxito material e inmaterial que representa ir a Estados Unidos, ha existido desde por lo menos el siglo XIX, a partir de la independencia de México. Las raíces pueden verificarse en las historias escritas sobre la relación México-Estados Unidos, específicamente de la vida rural y comercial del norte de México (Moyano, 1985). Posteriormente, las mayores transformaciones han sido señaladas, como casi toda la historia de la migración mexicana, a partir del siglo XX, en el ámbito del trabajo agrícola, principalmente como consecuencia de los problemas de la propiedad de la tierra y de la producción agrícola (Durand, 2012).

Particularmente, llama la atención que el sueño americano actualmente esté muy focalizado entre las sociedades mexicana y centroamericana, por lo cual resulta interesante indagar sobre la propagación de esta idea. No es casual que en estas poblaciones el sueño americano tenga una presencia tan fuerte. Aún existe migración de origen europeo, asiático y africano hacia Estados Unidos, pero de todas las minorías étnicas en ese país, la clasificación

estadounidense hispana/latinoamericana es la mayoritaria, es decir, mexicanos y centroamericanos. En un intento por dar una definición de eso a lo que se ha llamado el sueño americano, construyo una lista de características de éste para proponer qué es, considerando quiénes construyen, se apropian y reproducen este sueño de sueños:

- El sueño americano es ante todo un conjunto formado por una infinidad de sueños positivos de todo aquello que alguien desea obtener o lograr en un futuro indeterminado, que considera fundamentalmente necesario y ampliamente posible. La posibilidad de alcanzar o realizar esos sueños es el primer punto a identificar en la configuración del sueño americano. No se trata de cualquier posibilidad, sino de una cercanía estrecha con la certeza. Y los deseos se hallan profundamente inmersos en la vida de los actores potenciales de este sueño; no son deseos ligeros y no se encuentran desligados de otros aspectos esenciales de la realidad social: trabajo, alimentación, educación, salud, seguridad, entre otras necesidades.[2]
- El sueño americano representa diferentes ideas de oportunidades-éxito, dependiendo del actor y de su contexto sociocultural e histórico: mexicanos, centroamericanos, jóvenes, adultos, niños, identidades de género, identidades étnicas u otros elementos de identificación y diferenciación. Es un mecanismo de atracción fuertemente articulado material y simbólicamente, dirigido a y reproducido en una población específica.
- El sueño americano se alimenta constantemente de nuevas necesidades y deseos. Es una idea que se transforma, pero se mantiene como la imagen de la oportunidad-éxito.

[2]Es muy importante resaltar que las necesidades no son únicamente el alimento, el vestido y la salud, como regularmente se anota en los discursos políticos o diplomáticos o en el tratamiento del tema migratorio. La necesidad también es el ser o sentirse libre y esta idea la ofrece el sueño americano. Otra necesidad es contar con tiempo de ocio y diversiones de diferente tipo, para lo cual es necesario el trabajo y el dinero. En estas áreas se encuentra fuertemente presente el sueño americano. Varios de los migrantes entrevistados refirieron que, aunque el sueño americano no sea completamente como lo imaginaron, no tendrían el tipo de vida con el que cuentan si hubieran permanecido en su lugar de origen. Con esto se entiende que cuentan con el trabajo, el dinero y el tiempo para salir a diversos lugares como parques, restaurantes, viajes a otras ciudades, etc. Esta percepción es una de las condiciones que se cumplen para que el sueño americano se reproduzca. Aunque el trabajo que deben realizar, en las condiciones en las cuales lo deben realizar no sean iguales que en el caso de otros ciudadanos estadounidenses y aunque no puedan viajar a su lugar de origen, la idea de mejoría en comparación con su lugar de origen continúa.

- Los sueños de estos actores se construyen y transforman a lo largo de su vida y se conectan con el sueño americano en un momento específico. El sueño americano tiene la capacidad de enganchar emociones profundas vinculadas con las necesidades más básicas y más complejas de los migrantes, en momentos específicos de la vida de estos sujetos, que puede ser el punto mayor de desgaste en cuanto a lazos sociales se refiere: hostilidad, violencia y vulnerabilidad en general. Las condiciones de vida que un migrante experimenta durante cierto tiempo y la percepción que tiene de éstas influyen en la conexión de sus deseos con el sueño americano. Todo aquello que represente un pasado y un presente negativo para el actor conlleva la necesidad de búsqueda de un futuro mejor, de cambiar su presente. En esa proyección interviene el sueño americano.
- El sueño americano por un lado se promueve y por otro se reprime, ya que se constituye con ese doble sentido: la atracción y la represión. Incluso se puede decir que se invita y se prohíbe, pero también se invita a transgredir la prohibición. Para lograr el sueño americano, la oportunidad-éxito, la mayoría de veces implica cruzar la/s frontera/s de manera indocumentada, lo cual es considerado ilegal, prohibido. Sin embargo, la atracción es aún más fuerte que la prohibición.

En este orden de ideas defino al sueño americano como una experiencia del futuro, es una experiencia del tiempo y del espacio, en referencia a Koselleck (1993). Es una representación proyectada por el migrante, desde su contexto pasado y presente hacia el futuro. El sueño americano es una experiencia del futuro en el presente; es el horizonte de expectativa. Tiene su origen en una o varias experiencias del pasado y del presente de ese migrante, quien elabora la proyección o representación a futuro, de eso que el migrante quiere o no quiere ser y/o tener, esto es el espacio de experiencia.

Pero ¿cómo construye esa representación el migrante? Con base en la información que le rodea, a través de su contexto sociocultural y de los medios de comunicación. A través de testimonios cercanos y observaciones superficiales de la materialización de los sueños de otros: una casa, un auto, objetos específicos y situaciones de cambio, aparentemente positivas. Es una representación colectiva, compartida entre la comunidad de origen, incluso histórica, profundamente anclada en el pasado, en la memoria y en la tradición. Es información intersubjetiva que se reproduce casi automáticamente. General-

mente es información condensada que no se cuestiona a fondo. La mayoría de las veces, quien ya tiene una experiencia del sueño americano comunica un conjunto de anécdotas e información sintetizada o "a medias" sobre ésta. El interlocutor recibe dicha información filtrada y modificada por una serie de procesos que ya han moldeado la experiencia original. Así, el receptor no puede conocerla ni saber a qué se enfrentará, hasta experimentarla. Hay diferentes vías de obtener información sobre el sueño americano, ésta es una de ellas, una de las más presentes.

Dichos filtros no son individuales, sino sociales. No se acepta decir lo negativo del sueño americano. Existe una fuerte resistencia a reconocer y hablar sobre lo que no es considerado exitoso. La experiencia migratoria no siempre es lo que se esperaba, implica muchas dificultades que no se consideran antes de partir, lo cual genera vergüenza, arrepentimiento, culpa, tristeza, soledad o vacío, entre otros sentimientos, que se ocultan o reprimen. La propia intersubjetividad dicta que se deben ocultar esos sentimientos y optar por demostrar o fingir lo contrario.

Intervienen otros medios de comunicación (cine, publicidad, televisión, etcétera), donde el mensaje es llenar los vacíos u obtener la felicidad a través de la adquisición de ciertos objetos y mostrar ciertas actitudes, como la presunción, la exaltación o la exageración. Mientras mayor sea el costo o la dificultad para obtenerlos, mayor será la satisfacción de la necesidad de felicidad. Mismos objetos y acciones que servirán de difusión y de reproducción del sueño americano.

El rechazo a reconocer y enunciar las experiencias negativas que implica el sueño americano se relacionan con diferentes estigmas desde la población de origen de las/os migrantes. Desde hace algún tiempo se ha cuestionado por qué se van; luego, por qué no regresan o por qué cambian, incluso se ha manejado la idea de traidor a la patria. Esto tiene que ver con la construcción de la identidad nacional, con la historia conflictiva entre México y Estados Unidos, en donde la idea de abuso, superioridad e injusticia por parte de Estados Unidos hacia México es ampliamente difundida. Cuando los migrantes dejan atrás esa historia y se enfrentan a ese nuevo mundo desconocido e imaginado y encuentran experiencias negativas, resulta complicado concebir lo que la comunidad de origen puede pensar y decir sobre una decisión mal tomada o una equivocación. Los errores son asociados con el fracaso. Se da por sentado que la decisión de migrar fue tomada con el objetivo de mejorar,

es la oportunidad-éxito; si esto no se cumple, se convierte en algo que no debe decirse, aún más, debe ocultarse.

Es por ello que el sueño americano no es una figura abstracta; tiene una dimensión espacial y temporal, tanto representada o imaginada como material y tangible. Pero es principalmente una representación de sujetos específicos, en tiempos y espacios definidos y delimitados por contextos sociales, culturales, económicos y políticos, es decir, por relaciones de poder específicas. Por lo tanto, es un sueño delimitado y modificado por medio de políticas migratorias entre fronteras también específicas: México-Estados Unidos y México-Centroamérica.

Una vez presentados los principales aspectos del contexto de "La jaula de oro", de cómo llega un migrante a valorar cómo se ve a sí mismo, cómo (no) quiere ser o qué (no) quiere tener en su futuro y sus opciones para lograr sus fines, surge la pregunta: ¿qué sucede cuando se ha iniciado y desarrollado el proceso de experimentación del sueño americano? Por tanto, desarrollo el planteamiento sobre lo que representa "La jaula de oro".

"La jaula de oro" como "El desengaño"

En 1928, Propp dio pie a una serie de estudios sobre los cuentos populares del mundo, con su obra *Morfología del cuento maravilloso* (Meletinski, 1972). Lo posible a partir de entonces fue identificar las estructuras universales de pensamiento, tejidos en todos los relatos, podían ser entendidos con base en un análisis que consideraba 31 funciones y siete personajes. Tales funciones son: alejamiento, prohibición y transgresión, interrogación e información, engaño y complicidad, mala acción o falta, mediación, iniciación de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la falta, regreso del héroe, persecución y auxilio, llegada de incógnito, pretensiones embusteras, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo y matrimonio. Y los personajes son: antagonista o agresor, donante (entrega objeto mágico al héroe), auxiliar o ayudante, la princesa o su padre (el personaje buscado), mandatario (quien envía al héroe), el héroe y el falso héroe.

Si se coloca al migrante en el personaje del héroe, se encuentran varias de las funciones identificadas por Propp. No siempre aparecen todas las funcio-

nes en un mismo relato (corrido) o bien pueden repetirse. El autor es libre de crear y manipular ciertos elementos del relato, pero no todos, ya que algunos se imponen por la propia lógica del relato, es decir, algunos personajes se encuentran prefijados por la función que tienen.

Greimas (1987) también aportó un esquema para este análisis, en el cual se sintetizan las variantes de Propp en tres pares de oposiciones: sujeto-objeto, ayudante-oponente y destinador-destinatario; relación de querer, poder y saber, respectivamente. Sin embargo, lo que se encuentra es que ambas clasificaciones pueden considerarse inventarios, según la definición de Dehouve (2011), expuesta anteriormente.

Dada la perspectiva histórica con que trato este tema, implemento un análisis cronológico para encontrar los elementos temporales que estas fuentes contienen. Primero clasifico en tres etapas de cambio la trayectoria discográfica de Los Tigres del Norte, con base en los compositores de los corridos y canciones de migrantes que interpretaron, de tal forma que se diferencie el estilo de sus letras. En total, se analizaron 43 corridos y canciones de migrantes, entre 1971 (su primer álbum reconocido a nivel internacional, *Cuquita*) y 2011 (con su disco *MTV Unplugged Los Tigres del Norte and Friends*).

Esta es información aproximada, pues diversos corridos y canciones no hablan explícitamente de los migrantes, pero evocan sentimientos ligados a éstos, principalmente la nostalgia por la lejanía del lugar y comunidad de origen. En sentido amplio, la metáfora abarcaría aún más corridos y canciones de los tomados aquí como referencia. En el análisis estructural no se alteran los resultados de los elementos identificados.

La primera etapa la identifico de 1971 a 1983. En este período se distinguen diversos compositores, entre ellos Jesús Armenta ("Vivan los mojados") y Paulino Vargas ("La tumba del mojado"); su director artístico era Arturo Walker. La segunda etapa la clasifico de 1983 a 1991. Ésta se distingue por la continuidad de las composiciones de Enrique Franco (15 corridos y canciones, aproximadamente). Todos los corridos y canciones sobre migrantes de esta etapa son de este compositor, quien también figuraba como su director artístico durante esos años. La tercera etapa la señalo de 1997 al 2011. En ésta, el compositor de cabecera es Teodoro Bello, quien se distingue por componer corridos o canciones sobre tráfico de drogas, lo cual coloca a Los Tigres del Norte en otra etapa de cambio en su trayectoria.

Enrique Franco y Teodoro Bello han sido los compositores más conocidos

en la trayectoria de Los Tigres del Norte; son quienes han marcado cambios más reconocidos en el mercado musical de este género y de este conjunto norteño de origen sinaloense. Ambos compositores tuvieron experiencias migratorias, ambos son mexicanos y cruzaron la frontera hacia Estados Unidos. Aunque sus experiencias hayan sido similares, la diferencia más importante para captar el punto central de este estudio es que Teodoro Bello no expresó en sus corridos sus experiencias. Solamente un corrido del tema migratorio es suyo: "El mojado acaudalado". Este corrido se concentra únicamente en la parte exitosa de todo el ciclo migratorio: el retorno al lugar de origen.

Por otro lado, Enrique Franco construyó todo un bagaje de corridos y canciones sobre sus experiencias como migrante, pero entendió y expresó muchos de los problemas y sentimientos de los migrantes al otro lado de la frontera. Es el compositor de "La jaula de oro", "América" y "Tres veces mojado", entre otros. Es por ello que Enrique Franco es central para entender los elementos que desencadena el sueño americano: todo aquello que no es considerado exitoso durante el ciclo migratorio, lo cual tiene un peso muy importante en la memoria colectiva de los migrantes. Son las experiencias negativas que se ocultan.

El tiempo cronológico anterior corresponde a una dimensión externa de los corridos analizados: las fechas de producción discográfica. Este segundo análisis es sobre una dimensión interna de estos corridos hallada en sus letras, realizo una clasificación temporal-espacial de éstas. En conjunto, los corridos de migrantes conforman una metáfora del ciclo migratorio, al que se considera como migración de éxito, esto es, en ese orden:

- Despedida o partida del lugar de origen.
- Trayecto hacia y cruce de la frontera.
- Experiencias al otro lado de la frontera.
- El anhelo del retorno al lugar de origen.
- El retorno al lugar de origen.

Ésta es la idea de un ciclo migratorio completo. Algunas veces en un mismo corrido se narran varias etapas del ciclo; otras, solamente una, pero en conjunto forman este ciclo. Se trata de la experiencia migratoria exitosa: inicia al salir de su tierra y concluye hasta regresar a ésta. Pero hay un período en el cual estos corridos del retorno al lugar de origen comienzan a difuminar-

se; ese período corresponde al proceso de reforzamiento de la frontera México-Estados Unidos. Entonces surge una figura que se suspende en el anhelo del regreso. Ya no se cumple el ciclo migratorio con el retorno al lugar de origen. Aquí es donde surge El Engaño o el Descubrimiento del Engaño y otras representaciones. De aquí se desencadenan las emociones representadas en "La jaula de oro".

Antes de Los Tigres del Norte no existía otra agrupación con un repertorio tan amplio sobre las experiencias migratorias, ni con la misma continuidad en la escena musical (45 años de trayectoria discográfica internacional, de 1971 a 2016). La mayoría de estos corridos y canciones se cantan en primera persona y casi todas las historias son contadas desde el otro lado, desde algún lugar de Estados Unidos. Estos dos aspectos son muy importantes en la construcción de significados. Tanto como el hecho de que los dos principales compositores del repertorio de Los Tigres del Norte hayan sido migrantes, al igual que Los Tigres y que los cantantes que han reinterpretado alguna de las piezas de su repertorio, como Julieta Venegas, Calle 13, Juanes, Los Lobos, entre otros. Son figuras que representan metafóricamente a los migrantes en general.

En sus corridos y canciones se habla de los personajes principales que viven la migración, que la experimentan. Así mismo, de sus actividades, principalmente el trabajo, pero también de la diversión, el ocio, los problemas, experiencias desafortunadas y trágicas. También están los acompañantes, ya sea la comunidad laboral, la familia o alguna otra figura simbólica o espiritual. Y también los oponentes: la migra, el pollero o la frontera misma.

Ahora bien, los primeros corridos de migrantes de Los Tigres hablan sobre el *welfer* y las compras, es decir, del dinero que se consigue en Estados Unidos ("Esperando el cheque", 1971). Luego del trabajo en Estados Unidos y de la diversión en México (al regreso) ("El chicano", 1974).

En el corrido de "La tumba del mojado", de 1976, del compositor Paulino Vargas (*Disco internacionalmente norteños*), se constituye una definición por extensión de la frontera México-Estados Unidos. Todos los elementos en un mismo conjunto representan un mayor énfasis al sentido y a los significados que puede tener la frontera México-Estados Unidos para un migrante y, por lo tanto, mayor eficacia en la memoria colectiva: "la raya", "el río Bravo", "al otro lado", "los dólares", "tarjeta verde", "espalda mojada", "la línea divisoria", "la tumba del mojado", "la cerca de la tortilla".

Otros corridos de migrantes en esta etapa nombran a la frontera como

"trinchera" y "jaula" ("Cuando gime la raza", 1981). En 1976 también se toca el tema del anhelo del regreso, del retorno y de una nueva partida ("Pueblo querido", "El ausente" y "Los barandales del puente", respectivamente).

En adelante se integran otros espacios en las letras de los corridos, como la frontera noroeste. Se habla de Mexicali, Tijuana y Nogales ("Vivan los mojados", 1977). También del migrante mexicano con su esposa, de la prisión y del regreso ("El gringo y el mexicano", 1980, éste en tercera persona). Y surge la idea de la eliminación de la frontera, como en "Carrera contra la muerte", en 1983: "esa puerta se cayera", "abre que voy a pasar", "¿por qué divides la tierra?".

Pero de estos corridos de la primera etapa ya no se han hecho reinterpretaciones y tampoco se escuchan en los conciertos o en las estaciones de radio. Pero considero importante saber desde cuándo se integraron estas formas metafóricas de lo que pueden ser las consecuencias negativas del sueño americano, en el repertorio de Los Tigres.

La segunda etapa (1983-1991) corresponde a los corridos de Enrique Franco, quien ha compuesto más corridos sobre experiencias migratorias y muchos de ellos continúan formando parte del repertorio de Los Tigres del Norte en conciertos, reinterpretaciones y programas de radio (sobre todo en la frontera México-Estados Unidos y en los estados del sur de este país), por ende, vigentes en las nuevas generaciones de hijas/os de migrantes.

La continuidad del corrido de "La jaula de oro", según este análisis, radica en dos principales aspectos: la eficacia emocional que genera tanto la articulación de diversos sentimientos derivados del desengaño del sueño americano y el orden en que se éstos presentan. Presento la letra el corrido completo en su primera versión y posteriormente su análisis:

> Aquí estoy establecido / en los Estados Unidos / diez años pasaron ya / en que crucé de mojado / papeles no he arreglado / sigo siendo un ilegal.
> Tengo mi esposa y mis hijos / que me los traje muy chicos / y se han olvidado ya / de mi México querido / del que yo nunca me olvido / y no puedo regresar.
> De qué me sirve el dinero / si estoy como prisionero / dentro de esta gran nación. / Cuando me acuerdo hasta lloro / que aunque la jaula sea de oro / no deja de ser prisión.
> (Hablado)
> –Escúchame hijo: ¿te gustaría que regresáramos a vivir a México?
> –What are you talkin' about, Dad? I don't wanna go back to Mexico. No way, Dad.

Mis hijos no hablan conmigo / otro idioma han aprendido / y olvidado el español. Piensan como americanos / niegan que son mexicanos / aunque tengan mi color. De mi trabajo a mi casa / yo no sé lo que me pasa / que aunque soy hombre de hogar / casi no salgo a la calle / pues tengo miedo a que me hallen / y me puedan deportar.
¿De qué me sirve el dinero / si estoy como prisionero / dentro de esta gran nación? / Cuando me acuerdo hasta lloro / que aunque la jaula sea de oro / no deja de ser prisión.[3]

1) En la entrada del corrido se da la ubicación espacial: "Aquí estoy establecido, en los Estados Unidos". La colocación es en "La jaula de oro", aunque aún no se menciona explícitamente. La aparentemente sencilla idea de colocar en ese espacio al receptor del corrido condiciona las ideas o imágenes que giran en torno a estar en Estados Unidos.
2) Se coloca también la ubicación temporal, la frase del paso de un período de 10 años y el estado o condición, viviendo en Estados Unidos como ilegal: "Diez años pasaron ya, en que crucé de mojado, papeles no he arreglado, sigo siendo un ilegal". La información que tenemos es: Estados Unidos, 10 años e ilegal. Los 10 años nos hablan de un período simbólico en nuestra sociedad, las décadas son importantes para medir el tiempo. El significado del paso de 10 años se asocia con un ciclo completo o una generación. Pero especialmente en el contexto de un migrante en Estados Unidos 10 años simbolizan el período en que un indocumentado puede reunir las características para comenzar el proceso de residencia. Sin embargo, muchos migrantes no cumplen con los requisitos para iniciar el trámite de legalización y continúan por muchos años más como indocumentados.

Luego, este verso se combina con el cambio generacional de padres a hijos, algo de lo que se siente desconectado:

3) El conflicto generacional entre el migrante y su esposa e hijos (familia nuclear) integra la historia personal de muchos migrantes en Estados Unidos, quienes se sienten desconectados tanto del estilo de vida de su lugar de origen como del de Estados Unidos, es otra consecuencia negati-

[3]Transcripción de "La jaula de oro", videoclip de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0jeBzqS_6WE>, consultado el 25 de marzo de 2016.

va del sueño americano: "Tengo a mi esposa y mis hijos, que me los traje muy chicos y se han olvidado ya de mi México querido, del que yo nunca me olvido y no puedo regresar". Muchos migrantes experimentan un sentimiento de falta de lazos sociales en ambos contextos. Es importante señalar que el impedimento de regresar a México (aunque se refiere a no poder regresar a Estados Unidos si salen de ese país) es lo que desencadena los sentimientos de reclusión, frustración, soledad, tristeza. En esta etapa del corrido se han evocado un conjunto de imágenes y sentimientos que conforman la idea de reclusión, de desconexión con el pasado y con el presente, con el lugar de origen y con el de destino. Es entonces cuando aparece el coro:

4) Se cuestiona: "¿De qué me sirve el dinero/si estoy como prisionero dentro de esta gran nación?/Cuando me acuerdo hasta lloro/que aunque la jaula sea de oro/no deja de ser prisión". Esta frase condensa ese sentimiento de decepción, desilusión, desengaño, donde el sueño americano había significado todo lo contrario alguna vez. "La jaula de oro" es la consecuencia del sueño americano o el sueño americano es la jaula de oro. Esta forma de representar al sueño americano no es poco importante ni poco recurrente en la construcción de significados de migrantes en Estados Unidos. Aun cuando muchos de ellos ya no son indocumentados, el costo y estilo de vida en Estados Unidos les impide viajar a su lugar de origen o con la frecuencia deseada. Pero esto no se expresa de tal forma personalmente, existen otras innumerables formas de evadir y de representar los sentimientos de reclusión. Por ello, "La jaula de oro" ha sido un tema recurrente en las últimas dos décadas, en diferentes reinterpretaciones musicales y en el cine. El sueño americano, una vez que se cruza la frontera, se convierte en una especie de pesadilla, en la que aparecen diversos nuevos obstáculos que superar para permanecer en Estados Unidos. No es necesario expresar en el corrido los detalles de la experiencia, es suficiente con mencionar "aunque la jaula sea de oro, no deja de ser prisión" para desencadenar en cada receptor ideas y emociones individuales y colectivas de lo que está refiriendo "La jaula de oro". La clave de esta estrofa es que el sueño americano no se cuestiona antes de experimentarlo, sino hasta que ya se está inmerso en él.
5) Ahora bien, en el corrido de 1983, es decir, la primera versión que interpretaron Los Tigres, aparece un diálogo entre el padre y el hijo que

dice lo siguiente: "Escúchame hijo, ¿te gustaría que regresáramos a vivir a México? –What are you talkin' about dad. I don't wanna go back to Mexico. No way dad". Este rechazo del hijo de ir a México, sea o no el lugar donde nació, reafirma la idea del conflicto generacional (inciso 3). Se marca la mitad del corrido con la misma idea, pero expuesto de diferente forma. Además, el migrante que está cantando su experiencia en primera persona agrega otra negativa: "Mis hijos no hablan conmigo/otro idioma han aprendido y olvidado el español/Piensan como americanos/niegan que son mexicanos, aunque tengan mi color." Llevar a los hijos a Estados Unidos o que hayan nacido en aquel país sin duda representa el rechazo al origen o el rechazo al pasado. Éste no sólo existe por parte de los hijos, también por el sistema estadounidense. Los hijos e hijas de padres latinos tienen oportunidades desiguales en cuanto a educación y estilo de vida. No sólo es la lengua o los documentos lo que hace la diferencia, también es el acceso a ciertos espacios y servicios, como tipos de escuelas o zonas escolares, áreas de recreación, de deporte, eventos culturales. Infinidad de aspectos que visiblemente son desiguales para los considerados estadounidenses y para los hijos de migrantes latinos. Tener hijos en Estados Unidos no es el único impedimento para no salir de ese país, pero sí es uno de los más importantes. Si no existiera la figura de los hijos que ya no se identifican con México, el problema del regreso sería diferente.

6) El corrido cierra con otra idea negativa: "De mi trabajo a mi casa/yo no sé lo que me pasa/que aunque soy hombre de hogar/casi no salgo a la calle/pues tengo miedo que me hallen/y me puedan deportar". El sentimiento de reclusión se reafirma con el miedo a la deportación. La dinámica de desplazamiento espacial para los indocumentados en Estados Unidos ha sido un gran problema durante mucho tiempo. Los indocumentados deben considerar siempre que su circulación por el espacio no es completamente libre, o mejor dicho, muy limitado. Aunque muchos aprenden a desplazarse sin enfrentar mayores problemas, la posibilidad de ser detenido y cuestionado por un policía siempre es latente. No enfrentar a las autoridades implica circular por ciertos lugares bien identificados, en donde la presencia de patrulla fronteriza, policía y miembros de grupos antiinmigrantes es menor. En general, las personas migrantes, con o sin documentos, pasan gran parte de su tiempo en casa, ya sea por las condiciones económicas o por descansar el poco tiempo libre con que

cuentan. La frase "de mi trabajo a mi casa" sintetiza una realidad bastante amplia entre los migrantes en Estados Unidos. Pero también hay otro tipo de enclaustramiento que es emocional, es decir, lo que no se expresa acerca de la experiencia del sueño americano, ese tipo de sentimientos "negativos" que ya he mencionado.

7) Se repite el coro (inciso 4).

El conjunto de ideas: "Estados Unidos", "10 años", "ilegal", "hijos", "olvido", "dinero", "encierro" y "miedo", son un inventario o una definición por extensión de Estados Unidos, que puede nombrarse simplemente con decir la jaula de oro. La forma en que se habla de cada uno de esos elementos y el orden en el que se colocan conforman la idea completa sobre el sueño americano, sin necesidad de mencionarlo. "Estados Unidos es la prisión" o "Estados Unidos es la jaula de oro", es la idea condensada.

En ese mismo año de la primera producción de "La jaula de oro", en 1983, se produjeron las composiciones de "Pedro y Pablo", "El otro México" y "Los hijos de Hernández" (todos de Enrique Franco). En "El otro México", cuando se canta: "vine por necesidad", "ya muchos años que me vine de mojado", "es el esfuerzo de todos nuestros hermanos y latinoamericanos que han sabido progresar", se define una nueva figura: los latinoamericanos. Pero ese elemento se construye con mayor fuerza o eficacia en 1986, con la canción "América" (de Enrique Franco).

En esta canción se reafirman todas las identidades étnicas del continente americano, representadas como "los pueblos de América" y se reclama su legitimidad: "De América, yo soy/de América, yo soy/del color de la tierra yo he nacido/por herencia mi idioma es castellano/los del norte dicen que soy latino/no me quieren decir americano". Se encuentra más clara la construcción del componente latinoamericano que experimenta el sueño americano, a través de una frontera étnica o de raza: "Todos son americanos/sin importar el color". En el disco de *Los Tigres del Norte and Friends* la canción "Somos más americanos" (grabada en 2001, en el disco *Uniendo fronteras*) se vincula de igual forma con estas composiciones.

Aunque "El otro México", "América" y "Sin fronteras" tienen los mismos elementos, uno es más eficaz por su riqueza y por el orden en que fueron expuestos. "América" es una composición más rica para crear sentido y significados. De ahí se sugiere por qué "La jaula de oro" y "América" son las composiciones

más reinterpretadas, más presentes en el repertorio de Los Tigres y más difundidas entre la población migrante de origen latino, especialmente mexicano.

En "Tres veces mojado" (1988, *Los ídolos del pueblo*) se inserta el tema de los centroamericanos y de las fronteras étnicas y del lenguaje. Esta composición de Enrique Franco también tiene bastante presencia entre los migrantes. Suele ser una referencia recurrente cuando hablan sobre sus experiencias.

Se produce en 1997 el disco *Jefe de jefes*, con los corridos de "El mojado acaudalado", "Mis dos patrias" y "Ni aquí ni allá". En "Mis dos patrias" se habla de la ciudadanización, que es más que la legalización del migrante indocumentado: significa la seguridad de que no será deportado. La deportación de la que se habla en "La jaula de oro" es una amenaza latente durante la experiencia del sueño americano, misma que produce el sentimiento de reclusión.

En "El mojado acaudalado" se retoma la pieza que cierra la metáfora del ciclo migratorio, con el migrante de éxito, quien regresa a su tierra después de un período largo de trabajo y de vida en Estados Unidos. "Adiós, adiós California", "Quise tener buen dinero y me lo vine a ganar/pero en mi tierra querida yo me lo pienso gastar". Está marcando el éxito en Estados Unidos, pero este éxito no está completo si no regresa a México.

A partir de esa tercera etapa de la trayectoria de Los Tigres se retoman en las composiciones varios elementos de todas las anteriores: cruzar la frontera de forma indocumentada, el tema de los centroamericanos, se pide que se abra la frontera, se pide la legalización o no tener la necesidad de cruzar la frontera por falta de trabajo, entre otras. Actualmente, no se ha identificado algún elemento nuevo en cuanto a la composición, pero las interpretaciones se mantienen en una renovación constante, también con diferentes intérpretes, cantando nuevas versiones de los mismos corridos y canciones.

Discusión

Los sentimientos involucrados en el proceso de experimentación del sueño americano y representado en "La jaula de oro" son: reclusión o encierro, desilusión, decepción, frustración, soledad o vacío, tristeza, miedo, arrepentimiento, culpa, vergüenza, principalmente. "La jaula de oro" puede nombrarse ya sea por uno sólo de estos sentimientos, por dos o por todo el grupo o inventario. Si se nombra uno solo es suficiente para identificarla, pero si se evocan todos el efecto es más fuerte y duradero para la memoria colectiva del grupo en cuestión.

La primera parte del sueño americano es soñar, es la etapa del engaño. La segunda parte es la jaula de oro, la etapa de la pesadilla, es el desengaño. ¿Qué es entonces "La jaula de oro"? Un cúmulo de experiencias negativas del sueño americano, que pueden ser adjetivadas como pesadilla. Por lo que, sueño y pesadilla son parte de un mismo elemento, pero en diferente faceta.

La frontera México-Estados Unidos interviene en el cambio de la experiencia del sueño a la pesadilla. Antes de cruzar la frontera es un sueño; después de cruzarla, es una pesadilla. Cruzar la frontera transforma la percepción sobre el sueño americano. La jaula de oro no es la única experiencia en el proceso migratorio, pero es una de las más presentes entre los migrantes.

Los migrantes tienen sueños que se enlazan o se enganchan en el sueño americano. Estas personas definen sus decisiones con base en sus condiciones reales del pasado y del presente, enfocados en una visión sobre el futuro. Esto es, cómo y dónde se ve el migrante a sí mismo y cómo y dónde se quiere ver. Por tanto, surgen las siguientes cuestiones: por una parte, ¿cómo piensan su historia estos migrantes?, ¿cómo se piensan a sí mismos con respecto a su pasado, presente y futuro? y ¿qué significa el éxito y el fracaso para ellos?

Por otra, ¿qué condiciones influyen en la historia y realidad de estas personas para construir un proyecto de vida basado en cambiar radicalmente su realidad, aun cuando ésta contenga la posibilidad de morir?, ¿cuáles son sus opciones reales de vida, como sujetos en posiciones complejas y específicas de discursos y prácticas de poder?, ¿cuáles son esas relaciones de poder que definen sus realidades?, ¿cómo la búsqueda del sueño americano ha llegado a ser considerada la única vía de existencia para estos sujetos específicamente: indocumentados, niños, adultos, jóvenes, mexicanos, centroamericanos, indígenas y/o mujeres? ¿Qué políticas de los países involucrados delimitan a los actores que se enganchan al sueño americano?

Cuando estos actores proyectan la imagen de sí mismos hacia el futuro se proyectan los medios para alcanzar los fines, no solamente los fines. En este caso, se ve al sueño americano como el medio inmediato o como la mejor opción para alcanzar esos objetivos, o bien como el fin mismo. No hay una diferenciación sustancial sobre el medio y los fines al visualizar el sueño americano, éste es ambos.

Referencias

Cullen, Jim, 2003, *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Nueva York, Oxford University Press.

Dehouve, Daniéle, 2011, "Analogía y contigüidad en la plegaria indígena mesoamericana", *Itinerarios*, vol. 14, pp. 153-184.

De la Garza, María Luisa, 2008, *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*, México, Laberinto.

Durand, Jorge, 2012, "El sueño americano no es para mexicanos", *La Jornada*, Ciudad de México, 4 de noviembre, en <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/04/politica/016a2pol>, consultado el 19 de abril de 2013.

Escobar Ledesma, Agustín, 2010, *Con la música a otra parte. Migración e identidad en la lírica queretana*, México, Fonca/Conaculta/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.

Greimas, Algirdas, 1987, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

Koselleck, Reinhart, 1993, "'Espacio de experiencia' y 'horizonte de expectativa', dos categorías históricas", en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.

López Castro, Gustavo, 1995, *El Río Bravo es charco. Cancionero del migrante*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Meletinski, E., 1972, *Estudios estructural y tipológico del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Moyano Pahissa, Ángela, 1985, *México y Estados unidos: Orígenes de una relación, 1819-1861*, México, SEP.

Samuel, Lawrence R., 2012, *The American Dream: A Cultural History*, Nueva York, Syracuse University Press.

Fonografía

Los Tigres del Norte [disco compacto], 1984, *La jaula de oro*, Woodland Hills California, Fonovisa Records, Univision Music.

Los Tigres del Norte [disco LP]*, 1971, *Cuquita*, San José, California, Discos Fama Records.

Los Tigres del Norte [disco LP], 1971, "Esperando el cheque", *Cuquita*, San José, California, Discos Fama Records.
Los Tigres del Norte [disco LP], 1981, "Cuando gime la raza", *Un día a la vez*, San José, California, Discos Fama Records.
Los Tigres del Norte [disco LP], 1976, "Pueblo querido", *Pueblo querido*, San José, California, Discos Fama Records.
Los Tigres del Norte [disco LP], 198I, "El ausente", *Pueblo querido*, San José, California, Discos Fama Records.
Los Tigres del Norte [disco LP], 1981, "Los barandales del puente", *Pueblo querido*, San José, California, Discos Fama Records.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 2011, *MTV Unplugged Los Tigres del Norte and Friends*, Woodland Hills, California: Fonovisa Records, Univision Music. Los Tigres del Norte, Inc. y MTV Networks Latin America Inc.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1984, "El chicano", *Contrabando y traición*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1994, "La tumba del mojado", *Internacionalmente norteños*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1987, "Vivan los mojados", *Vivan los mojados*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 2000, "El gringo y el mexicano", *Plaza Garibaldi*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1984, *Carrera contra la muerte*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1994, "El otro México", *El otro México*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1989, "América", *Gracias América. Sin fronteras,* Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 2001, "Tres veces mojado", *Ídolos del pueblo*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Los Tigres del Norte [disco compacto], 1997, *Jefe de jefes*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.
Venegas, Julieta [disco compacto], 2001, "La jaula de oro", *El más grande homenaje a los Tigres del Norte*, Woodland Hills, California, Fonovisa Records, Univision Music.

*Disco LP o disco larga duración.

BANDAS, TECNOBANDAS, FARABANDAS Y TAMBORAZOS; CAMBIOS INSTRUMENTALES Y ESTILÍSTICOS EN LA MÚSICA POPULAR DE BANDA DE VIENTO MEXICANA

Igael González Sánchez

Introducción

En este trabajo se aborda la música popular de bandas de viento en el norte de México, particularmente la música estilo sinaloense debido su presencia y relevancia mediática y el impacto que ha tenido en otros estilos de música de viento de otras regiones de la república mexicana. Los cambios de esta manifestación musical son analizados desde sus aspectos estilísticos, instrumentales y performativos e interpretados como mutaciones de los lenguajes y dinámicas musicales que, aun conteniendo un enorme valor cultural para los habitantes de la región, nunca se han sometido a una normatividad estricta en su ejecución o contenidos. Esto es, el lenguaje musical de la banda no impide, sino más bien permite la aparición de subgéneros, fusiones, reapropiaciones, aunque se conserva los usos sociales y ciertas lógicas de su puesta en escena. La música popular de banda, a pesar de su resonancia mediática, se reproduce adaptándose a las condiciones globales y conservando en su práctica elementos importantes para la memoria musical y cultural de la región en tanto existen como parte de lo que podría denominarse un patrimonio cultural vivo.[1]

Las músicas populares de banda a las que haré referencia en este texto se tratan de músicas mediáticas y mestizas, es decir, se trata de estilos musicales y sus variantes que han surgido a partir de la incorporación de la música regional a la industria discográfica como un género o etiqueta comercial, cuyos orígenes se remontan a las bandas de pueblo surgidas a mediados del siglo XIX y que se mantiene como manifestación popular y festiva en bailes y celebraciones. No sólo hay bandas, sino también tecnobandas, y conjuntos de

[1]Habría que reconocer que “las culturas son momentos en el tiempo y no costumbres fósiles de la historia. Y que los individuos y los grupos son quienes deciden crearlas y practicarlas porque tienen razones para valorarlas” (Arizpe, 2009:238).

acordeón y tuba (norteño-banda), entre otras formaciones que han cobrado relevancia transnacional en la última década, estableciendo su relación y su deuda con la música popular de banda de viento mexicana, surgida a su vez en el choque transcultural con los instrumentos y la música de las bandas militares europeas y estadounidenses.

En el trabajo etnográfico que antecede lo aquí escrito, se consideró necesario mirar en la materialidad (y la materialización) de las prácticas antes que a los significados otorgados a las mismas. Los usos socioculturales de la música de banda se manifiestan en los contextos performativos que les son propios, entre los que destacan las fiestas populares; los bailes masivos; antros gruperos, cantinas y restaurantes (particularmente los de mariscos estilo Sinaloa), así como en ámbitos privados y domésticos. Se parte de que los principios estéticos de las culturas musicales con anclajes en la tradición son reproducidos por músicos que asumen un compromiso identitario surgido de un repertorio cultural materializado en tanto es actuado en un plano relacional. Dicho de otra manera, para que la banda suene, y para que ocurra cualquier tipo de *performance* (en el contexto que le es propio) se requieren músicos reproduciendo formas de cooperación que pueden ser efímeras o rutinarias, pero que crean patrones de acción y memoria colectiva.[2] Esto es, la tradición popular se renueva cada vez que hay alguien formando parte de alguna banda y aprendiendo su lenguaje musical.

La música popular de banda

La música de bandas de viento mantiene un enorme arraigo comunitario en muchos rincones de México. Se trata sin duda de la música del pueblo y de los pueblos. Por ello es común que las bandas adopten el nombre de su mismo pueblo. Estas bandas de pueblo se distinguen de agrupaciones musicales que también se denominan bandas pero que forman parte de alguna institución (i.e. banda de la marina; banda del gobierno del estado). Muchos pueblos realizan grandes esfuerzos por mantener abiertas sus escoletas donde se enseña desde edad temprana el lenguaje musical de la banda. No es común que

[2]Según Becker (2008:10) el arte es siempre una actividad conjunta, surge de formas de cooperación entre personas organizadas a través del conocimiento del conjunto de medios convencionales de hacer cualquier actividad artística.

las instituciones estatales encargadas del fomento artístico y cultural enseñen este tipo de música.[3]

Las llamadas bandas de pueblo han jugado un rol sociocultural importantísimo por su presencia en actos cívicos y celebraciones del ciclo ceremonial en el centro y sur del país y desde mediados del siglo XIX fueron promovidas por los gobiernos de Benito Juárez y Porfirio Díaz (Thompson, 1994). Por su instrumentación también son llamadas bandas de viento y desarrollaron particularidades específicas con nombres propios en cada región de México (i.e. tambora en Sinaloa, tamborazo en Zacatecas, chile frito en Guerrero y Oaxaca, perradas en Nogales, Sonora; por mencionar sólo algunos).

Al mismo tiempo, la música de banda tiene amplia presencia en los canales mediáticos y forma parte de la industria del entretenimiento global. En ambos contextos el pueblo resulta la audiencia fundamental para su disfrute y para su reproducción activa. En este sentido, resulta necesario hacer algunas acotaciones sobre la adjetivación de lo popular en la música y determinar la prudencia descriptiva del término música popular de banda.

Según Williams (2008:253) lo popular indica una condición establecida desde una relación de poder. La cultura popular y el entretenimiento popular "no son identificados por el pueblo sino por otros", como un mecanismo de distinción. La popularidad de cualquier fenómeno no se caracteriza por una serie de rasgos inmutables, específicos, que le sean propios, sino por la relación de diferencia o contraste con respecto de otros hechos culturales.

En torno a esta expresión se reúne una gama de sentidos, desde los más románticos e idealizados hasta los más peyorativos, pero el sentido común del término expresa un movimiento vivaz, en contextos ampliamente conocidos, masivos, informales, placenteros y triviales (a decir de Bártok, 1997). Es decir, se trata de manifestaciones vinculadas a la vida cotidiana del pueblo: la banda toca en la plaza, a diferencia de la orquesta sinfónica o filarmónica u otro tipo de conjuntos que tocan en salas de conciertos. Esto no quiere decir que lo popular carezca de valor estético, sino que más bien el valor estético de lo popular (incluyendo la estética de la música popular) está determinado en sus usos y en sus funciones (Frith, 2001:205).

[3]Es admirable el esfuerzo de Germán Lizárraga por formar "técnicos instrumentistas en banda titulados con un diploma en música regional", aunque en el fondo pareciese publicidad para la empresa familiar de los Lizárraga. Se puede revisar la nota de Guardado (2011).

Para Benjamin (2004), lo popular evoca a la experiencia de la multitud, de lo reproducible, y el pueblo como un lugar de los márgenes: una nueva cultura que emerge entre el pueblo y la masa. En ello se distingue la cultura popular de la cultura de masas, es decir, expresiones vinculadas al folclor y a la vida cotidiana que tienden a ser absorbidas en el proceso de masificación.

Valdría la pena considerar que el tránsito de lo popular tradicional (o bien con anclajes en la tradición) a lo popular mediático en relación con la música de banda ocurre a partir de las constantes transformaciones, cambios musicales y aparición de géneros musicales nuevos: el imaginario mediático y el tradicional se combinan para crear un fenómeno masivo y popular; música "popularesca", según Bártok (1997:66). Hay contradicción pero también hay correspondencia. Esto es, para decirlo de manera coloquial: la mona se viste de seda.

Respecto a este punto, puede mencionarse que la banda popular (o banda del pueblo) es una formación musical que está basada en la comunidad y que se enseña y se aprende perteneciendo a la misma. Permite al pueblo amenizar sus reuniones sociales, festivas y religiosas con la música que le es propia. Esa es la lógica (en términos de uso y función) de la banda de pueblo: reproducir la música que encuentra uso y función en las actividades de la vida cotidiana. La banda y su música permanecen como elemento de identificación colectiva del pueblo, como un fuerte elemento de identificación con lo rural que caracteriza el proceso de urbanización las ciudades de la región. En las ciudades las bandas quedan conformadas generalmente por gente cercana, del mismo pueblo, que permite reafirmar los lazos comunitarios inmediatos. Casi siempre se trata de un grupo de amigos o parientes que han crecido juntos y que se inician a su vez juntos en el oficio de músicos; se trata de gente de la misma comunidad, como se advierte en muchas de las entrevistas realizadas. Pertenecer a la banda otorga un lugar privilegiado al interior de la comunidad como una profesión que asegura la subsistencia y que usualmente se combina con alguna otra actividad remunerada.[4]

Al ser incluidas en la industria de la música global, la música de banda sufrió un proceso de cambio acelerado. A partir de los años ochenta del siglo pasado, la música popular mexicana ha encontrado proyección en los mercados internacionales, particularmente en Estados Unidos, donde la industria

[4]Algunos de los aspectos señalados en este punto son abordados a detalle en los trabajos de Flores (2009) y Flores y Martínez (2013).

disquera ha incluido esta manifestación como una categoría para en la mayoría de los premios anuales (i.e. Grammy Latino, Billboard, Lo Nuestro, etc.).[5] En este plano, la música de banda se distingue de otras manifestaciones de la música popular mexicana (de carácter comercial), aunque su difusión y consumo sigue atado a los patrones de producción relacionables del género musical grupero. De ahí que muchas de las grandes figuras de la música popular mexicana pasaron de la cancha o de la plaza del pueblo a los palenques y ferias regionales, y de ahí, a la televisión, a las revistas y a los conciertos masivos organizados principalmente por las compañías cerveceras.

Sin embargo, a pesar de estar inserta en el ámbito popular-mediático, en los contextos urbanos del norte de México y sur de Estados Unidos la presencia de bandas de viento exhiben una multiplicidad de sedimentos culturales que se negaron a desaparecer ante el embate de las bandas gruperas y de las tecnobandas mediatizadas. Las bandas son parte integral del entorno sonoro de las fiestas cívicas y religiosas de ciudades como Nogales, Agua Prieta y Magdalena de Kino, Sonora (González, 2010; 2012).

La música popular de banda se encuentra inserta en el marco de las músicas migrantes (Olmos, 2012). Decenas de bandas itinerantes acuden a atender la demanda musical de los festejos mencionados. Pero también algunos pueblos que emigraron al norte lo hicieron con todo y banda, como es el caso de los grupos mixtecos y zapotecos.[6] Otras bandas se formaron en ciudades fronterizas con músicos de distintos orígenes. De la misma manera emergieron las fusiones y experimentación sónica que admiten los equipos electrónicos de ecualización para constantemente producir novedades que se mediatizan para volver a ser reapropiadas en un ir y venir constante de lo popular a lo popularesco. Los elementos expresivos que persisten en estas producciones musicales masivas evocan símbolos de una ruralidad en la que se representa lo mexicano, así sea a partir de clichés y estereotipos como sucede en casi todos los subgéneros del ámbito grupero.

[5]También en México existen premios de esta naturaleza utilizando la misma plataforma mediática (premios Furia Musical, Premios TV y Novelas, entre otros).

[6]Establecidos principalmente en la zona conurbada (invasión "café combate") y en el distrito de riego de la costa (Poblado Miguel Alemán o Calle 12) del municipio de Hermosillo, Sonora; en San Quintín y Maneadero, al sur de Ensenada, Baja California (Garduño y Mata, 2012); en Los Ángeles, California (Cruz-Manjarrez, 2012).

La tuba y la tambora: las fuentes del estilo

Aclarado el indudable arraigo popular de la música de banda, en este apartado abordaré aspectos relacionados con las fuentes del estilo regional conocido como música de tambora o banda sinaloense.[7] El estilo sinaloense se reconoce por la presencia de ciertos rasgos como los instrumentos musicales y la manera de tocarlos apegada a una "tradición" por demás inventada en el mismo momento en que esta música se integró a la lógica de la reproducción mediática.

Curiosamente, las referencias a la originalidad de las bandas actuales tienen que ver con ser (supuestamente) diferentes a las demás, destacando innovación que le permita acceder a su difusión en los medios, al mismo tiempo que mantienen fidelidad al origen. De cualquier manera tampoco hay un consenso definitivo para establecer con exactitud el origen de la banda sinaloense. Así se tiene que para algunos investigadores la tambora sinaloense nació en el siglo XIX con la llegada de inmigrantes alemanes provenientes de la región de Baviera, y con el establecimiento de una casa de instrumentos musicales en el puerto de Mazatlán (Simonett, 2001; 2004). Otros menos documentados simplemente aseguran que el sonido de la banda sinaloense "es muy similar al de las bandas de viento alemanas y francesas", y asignan su origen en estas regiones, sobre todo al considerar que en Mazatlán de principios del siglo pasado estaba habitado principalmente por inmigrantes europeos de tales territorios (Flores, 1985, 1989; García, 2007). También se ha dicho que las primeras bandas sinaloenses se formaron por desertores de bandas militares o municipales que fundaron bandas en pueblos (Sinagawa, 2004). En cualquier caso, lo que hoy se denomina banda sinaloense procede de la particular adopción de los instrumentos de viento y percusión por músicos de los pueblos, puertos y rancherías del estado de Sinaloa, pero aún más por la inserción de su formación instrumental a la industria de la música y del entretenimiento.

En un intento por determinar las fuentes del estilo puede señalarse que el asentamiento de la música de tambora en la región coincide con un período

[7] A lo largo del texto usaré indistintamente tambora o banda sinaloense para designar a la misma agrupación y estilo musical. Se aclarará en lo relativo a otras agrupaciones o bandas de viento.

de ubicuidad de las bandas de viento a principios del siglo XX, dada su presencia en cientos de ciudades y en prácticamente cualquier parte del mundo donde ocurriese un evento público. De hecho, según el musicólogo Víctor Green (1992:15) la banda de viento fue "la música popular de la era anterior al disco", ya que hasta los años veinte y treinta del siglo pasado "era el atractivo musical de prácticamente cualquier clase o grupo étnico a lo largo y ancho de Estados Unidos, pues no faltaban bandas en cada escuela, comunidad, barrio o fábrica". Tal contexto es descrito por Charles Keil (2013:XVIII) como "una época de convivencia y virtuosismo" por el carácter colectivo de la música. Las pequeñas bandas u orquestas estaban por doquier y cualquier persona hacía de músico junto a cualquier otra actividad laboral. La banda de viento fue la musicalidad de la época previa a la Primera Guerra Mundial antes que las músicas mediáticas y la amplificación electrónica metieran la conciencia comunal de la música en camisa de fuerza.

En este sentido, aunque resulta incuestionable el peso histórico de las bandas militares en la gestación inicial de las bandas de viento en México (y en el resto de América), me atrevo a conjeturar que el estilo característico de la tambora sinaloense surgió como resultado de la dinámica regional y transfronteriza establecida desde principios del siglo pasado en el noroeste de México. Por ello, a diferencia de otros estilos regionales, en Sinaloa es notoria la influencia de las *marching band* de colegios y academias militares estadounidenses, pero sobre todo de aquellas pequeñas orquestas de jazz o *brass bands* de negros que se apropiaron de sus instrumentos de viento. La alineación de tales bandas consistía básicamente en trompeta, trombón, tuba o sousafón, saxofón y percusiones. También de esta alineación instrumental surge la disposición escénica compuesta por un *front line* a cargo de trompeta, trombón y clarinete y la sección rítmica, o *back line*, compuesta por la tuba o sousafón y las percusiones.

Evidentemente, esta es la misma lógica instrumental y escénica de las bandas sinaloenses. Sin embargo, hay un elemento que debe considerarse de manera especial para la consolidación instrumental del estilo regional. A diferencia de otras formaciones de viento regionales que usaron tubas (o que en todo caso nunca usaron, como en el caso del tamborazo zacatecano),[8] en

[8]En esta variante regional zacatecana la tambora (bombo) marca los ritmos y pautas musicales y se acompaña de una tarola (redoblante), saxofón, trompeta y trombón de vara.

la banda sinaloense destaca la temprana e imponente presencia del sousafón sustituyendo a las tubas europeas.[9] Quizá este detalle ha sido pasado por alto entre los estudiosos de las bandas de viento mexicanas de las regiones del occidente, centro y sur del país.[10] Pues aunque mencionan la tuba como parte de la instrumentación característica de las bandas, no reparan en tipos específicos de tubas, y entre éstas, no se explica la aparición y presencia del sousafón (un instrumento netamente estadounidense) en Sinaloa ni en el resto de las formaciones regionales de banda en el país.

Conviene subrayar que los usos del sousafón o sousáfono en contextos ajenos a la banda escolar o militar ocurrieron inicialmente en el jazz del sur de Estados Unidos (Francfort, 2005), y que este instrumento también está presente junto al acordeón como parte de la instrumentación con la que se toca la polka en similares contextos históricos y geográficos.[11] Por lo tanto no resulta tan difícil explicar la presencia del sousafón en las bandas de viento de los pueblos de Sinaloa. Aun menos considerando el contexto geográfico de la región noroeste y del estado de Sinaloa en particular (ubicado entre el océano Pacífico, el desierto de Sonora y la Sierra Madre Occidental), relativamente aislado del resto del país antes de la construcción de las vías de comunicación modernas (la carretera Méx.-15 data de 1942). A pesar del difícil acceso al resto del territorio nacional, desde 1906 ya había un ferrocarril conectando al puerto de Mazatlán, Sinaloa, con Tucson, Arizona, y de ahí con el resto de Estados Unidos; una vía que además enlazaba a las principales ciudades del norte de Sinaloa y de Sonora. En este sentido fue el intenso tránsito de personas y mercancías por estas vías (incluyendo a los músicos y sus instrumentos) lo que desde mi punto de vista explica la destacada presencia del sousafón en la música de tambora sinaloense y de ritmos como el *foxtrot* dentro de los repertorios considerados como clásicos de la tambora.

[9] El sousafón, sousáfono, o tuba de Sousa, recibe tal nombre por John Philip Sousa, director de bandas militares y compositor estadounidense, quien ideó este original instrumento diseñado para descansar en el hombro del músico que mantiene la campana o pabellón por encima de la cabeza apuntando hacia el frente. Fue el resultado de una solicitud hecha por Sousa al fabricante J. W. Pepper hacia 1893 quien modificó artesanalmente una tuba helicón BB-flat (si natural) de cuatro émbolos, aditándola con una campana removible, para entonces apuntando hacia arriba. Sousa usó en su banda tubas normales hasta cambiarlas exclusivamente por sousafones, entre 1918 y 1920 (Bierley, 2006; Phillips y Winkle, 1992).

[10] Cfr. Flores Mercado (2009) y Montoya Arias (2011).

[11] Sobre aspectos relacionados con la polka véase Russell (2008), quien presenta un estudio específico sobre su presencia y desarrollo en Estados Unidos.

Entonces, aunque uno de los pocos elementos que presenta cierta rigidez es la instrumentación, la fuente del estilo musical de la banda sinaloense no radica estrictamente en ésta ni en el repertorio, sino en la manera en la que éstos fueron establecidos en un estilo como tal.[12] De hecho, las bandas de música de los pueblos de Sinaloa, especialmente los de la zona serrana, no tuvieron rigidez instrumental: se usaban bombardinos y tubas (quizá más de una) afinadas posiblemente en C o Eb, e incluso saxofones. Lo anterior puede apreciarse en fotografías de bandas de aquella época (Simonett, 2004:177, 179). Es hasta la década de 1950 cuando se registran las primeras grabaciones y se fija la actual instrumentación prototípica de la banda.

Musicalmente, lo que sin duda permanece como un anclaje sonoro e identitario, como sedimento en la memoria musical, es el concepto "bandero" de armonía a partir de la tuba sousafón (que quizá en un momento fue cualquier otro tipo de "bajo de pecho") y dos saxores altos. La armonía se forma con la tuba en Bb y el saxor, mejor conocido en Sinaloa como "armonía", "charcheta" o "cococha", y afinada en Eb. Las charchetas más que un instrumento refieren a un concepto de *ostinato* o base rítmica permanente, que mediante la unión de varios instrumentos conforman a su vez un sentido armónico de acompañamiento en las bandas de viento (Contreras, 1988); esto es, la tuba nunca está sola y su desarrollo en la música de tambora no puede entenderse aislado de su función dentro de la banda. Siempre le acompañan los saxores, tocando generalmente a contratiempo, haciendo cuerda en segunda o tercera voz. Pareciera que su labor es un tanto modesta, aunque la verdad es demasiado importante. Producen el colchón armónico (para usar el término empleado por los músicos al ser entrevistados) en el que se asienta la ejecución de los demás instrumentos. Es decir, en la música de banda el ejecutante de la tuba no produce únicamente el bajo armónico, sino que también sobrelleva responsabilidades rítmicas junto a la sección percutiva (tambora con platillos en la parte superior y un redoblante o tarola). Esta característica se conserva tanto en las bandas de pueblo, en las bandas itinerantes, como en aquellas que pertenecen al *star system* edificado por las compañías discográficas.

[12]Los estilos "se reconocen en la medida que combinan ciertos elementos recurrentes y configurados en un conjunto distintivo, estructurado o en una forma que significa y propone una posición identificable dentro de las relaciones sociales y culturales más amplias" (O´Sullivan *et al*., 1995); "remiten a la consideración del cambio histórico y al carácter conflictivo de cada producción discursiva" (Steimberg, 2002:103).

La onda grupera y las bandas mediáticas

Según Manuel "Chino" Flores (1985:149):

> Sinaloa había conservado sus formas musicales íntegras, pero al venir la producción de la primera grabación en el año de 1952 nuestra música se divulgó a nivel nacional e internacional. Aquellas primeras grabaciones fueron hechas en el estilo auténtico que conservaba nuestra música, y comenzó el desfile de nuestras bandas hacia las salas de grabaciones que todavía tocaban con estilo de Sinaloa, pero comenzaron las innovaciones ya sea de parte de los directores artísticos de las grabadoras o a la influencia de los viajes, al escuchar otros grupos y necesariamente sin sentirlo casi, nuestros músicos van perdiendo originalidad.

Como puede apreciarse en la cita anterior y siguiendo lo mencionado en párrafos precedentes, con las primeras grabaciones de bandas sinaloenses en la década de 1950 quedaron instituidas la formación instrumental y algunas de las características formales que hasta el día de hoy conserva la música de tambora y que hasta cierto punto arraiga los elementos tradicionales que identifican la originalidad con el folclor sinaloense. Sin embargo, el hecho de que ésta no haya sido una manifestación considerada importante para el Estado permitió que el desarrollo musical de la tambora siguiera una vía netamente mercantil al insertar en la lógica comercial un tipo de música de arraigo tradicional y comunitario. La industria disquera y la radio proveyeron una plataforma para la producción de éxitos comerciales retomados del gusto y repertorio popular en tanto genera los mayores beneficios económicos. Ser músico de una banda se convirtió en una profesión urbana y las bandas una empresa lucrativa.

Las primeras grabaciones de bandas sinaloenses corren a cargo de Los Guamuchileños, en 1952, de Los Tamazulas de Culiacán, La Banda Típica de Mazatlán y La Banda Sinaloense El Recodo, entre 1953-1954 (Simonett, 2004:154), quienes definieron discográficamente las bases del estilo regional. La presencia de Cruz Lizárraga en la capital mexicana amenizando fiestas particulares con su banda pudo crear la demanda inicial de esta música entre ciertos sectores sociales que la encontraron más distinguida que las de otras formaciones de viento regionales (Carrizosa, 1997:270). La cooptación mediática de esta expresión musical le dio un aire de respetabilidad frente a otras expresiones populares que no pudieron acceder a los medios, particularmen-

te de las músicas de viento indígenas. Y cuando la banda o tambora sinaloense se volvió un estilo regional reconocido, gozando de reputación e ingresos comerciales aparecieron muchos cantantes que como novedad grabaron discos acompañados de una banda. Según Carrizosa (1997:221) esto sucedió después del éxito logrado por la compañía Peerles quien tomó las grabaciones de Beatriz Adriana y Lola Beltrán eliminándoles la música anterior (orquesta de cuerdas o mariachi) y dejando la voz para luego poner una banda a tocar la pista y cuando artistas como Joan Sebastian y Antonio Aguilar se hicieran acompañar por una en sus giras.

Después de entonces las bandas incorporaron a sus propios cantantes como parte de la alineación, una característica que se mantiene hasta la fecha. En parte, la atracción que ejercen los cantantes de las bandas sobre las audiencias es el hecho de que parecen personas comunes y corrientes que extrañamente fueron elevadas a una posición importante: condensan y representan ciertos ideales de conducta y de sentimiento volviéndose iconos modernos seculares, estrellas, encarnaciones públicas de los ideales y valores que surgen como resultado de una relación mediatizada con las audiencias masivas (Barthes, 1977). Los artistas de la banda se convierten en estrellas populares porque establecen una estimación activa en la que cualquiera pueda identificarse con ellos.

Siguiendo la línea evolutiva de la música de tambora, hacia mediados de los años noventa se registró un auge sin precedentes para la música de banda, caracterizado por la fusión de las estructuras rítmicas del son sinaloense en una mezcla de diferentes estilos musicales mexicanos (rancheras, norteño, cumbia, tropical, y algunos elementos de rock). Entonces aparecieron bandas con nueva instrumentación electrónica, también conocidas como tecnobandas que dieron origen al fenómeno conocido como la onda grupera, y su característico modo de bailar llamado la quebradita.[13]

Este período coincide, por un lado, con el fenómeno de masificación de la migración de los sectores rurales a los urbanos, hacia las zonas fronterizas y hacia el otro lado. Por lo mismo, las bandas gruperas tuvieron un amplio mercado de trabajo en el norte de México y en Estados Unidos en tanto se

[13]Un recuento pormenorizado aunque anecdótico sobre la historia de la onda grupera en México se encuenra en Carrizosa (1997). Como fenómeno sociocultural también es destacado por Valenzuela (1998), Simonett (2000b), Monsiváis (2010), Morín (2000), Cruz (2006); otros autores destacan la influencia que tuvo en el surgimiento de la música electrónica mexicana (Madrid, 2008) y la música duranguense en Chicago (Ramírez-Pimienta, 2010).

crearon espacios urbanos (antros y centros de baile) que permitían mantener una oferta constante y consolidar una audiencia para el disfrute de este tipo de música ligado a la moda del *urban cowboy*. El auge grupero que institucionaliza y brinda acceso a bandas y conjuntos mexicanos a los mercados latinos estadounidenses permitió la adecuación de las distintas estéticas musicales populares a las necesidades de la industria cultural transnacional como un producto de consumo para las enormes masas de migrantes mexicanos que viven en Estados Unidos. Al mismo tiempo los ritmos de las tecnobandas y el baile de la quebradita tuvieron en el sur de Estados Unidos un enorme impacto social y cultural permitiendo la conformación de comunidades imaginadas (Rodríguez, 1997) y el empoderamiento identitario para jóvenes mexicanos que encontraron en esta manifestación un motivo de orgullo para con sus raíces (Simonett, 2000a; 2000b).

La banda quedó inserta en el espacio de acción que se abrió en los medios electrónicos con el auge grupero. A pesar de difuminarse los atuendos que le distinguieron como moda (¡afortunadamente desaparecieron las prendas vaqueras fosforescentes!) se consolidó un ecosistema mediático que, según Karam (2008:169), integra tanto el discurso sonoro, la iconografía y sistemas tipográficos arraigados en las tradiciones de la banda popular y del conjunto norteño. En este contexto las bandas y conjuntos que han accedido al estrellato operan como reproductores de signos, anclajes e imaginarios que permiten a la música regional mexicana formar parte, sin problema alguno, de la cultura pop (esto resulta por demás evidente en el desarrollo del videoclip grupero).

Algo llamado norteño-banda

La tambora sinaloense ha logrado adaptarse y mantenerse apegado a un estilo característico. Las bandas no desaparecieron de Sinaloa sino que más bien aparecieron bandas por doquier:[14] se integraron a la industria deslindándose de la indumentaria grupera y fortaleciendo la alineación instrumental tradicional (en una especie de desprecio por aquellas agrupaciones que no conser-

[14]Es patente la preocupación de músicos y académicos sobre el impacto que tiene la música de banda sinaloense en la música de los pueblos que intentan conservar el sonido tradicional.

van los estándares de la auténtica música de banda, desvirtuada con teclados electrónicos). Algo parecido sucedió con la música del conjunto norteño, que distingue al tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sureste de Estados Unidos.

En alguna ocasión se me cuestionó si la música de banda era música norteña y la respuesta dio pie a una fructífera reflexión que no me ha permitido, hasta la fecha, contestar con un sí o no. Indudablemente la música de banda se asocia con la música norteña por tener sus orígenes en el norte del territorio mexicano. Aunque tienen un estilo, una evolución y una instrumentación evidentemente diferentes, de manera similar a las bandas de viento de Sinaloa, el conjunto surge de instrumentos y ritmos bailables (destacando mazurkas, polkas, *schottisches*, varsovianas, cracovianas y valses) introducidos por migrantes centroeuropeos, que se condimentaron con formas musicales ya existentes en México como la canción ranchera, el corrido y la balada.

En el mismo sentido, la música de banda de viento sinaloense y el conjunto norteño están ligados a los mismos contextos *performativos*, comparten repertorios líricos, estaciones de radio, anaqueles en tiendas de discos, escenarios de los bailes populares y amenizan indistintamente los festejos de toda la región.

Si bien ambos estilos musicales coexistieron de manera paralela, hoy también se yuxtaponen con la comercialización de la fusión de la banda y el conjunto norteño, o más bien de sus instrumentos característicos: el acordeón y la tuba. El resultado evidente es la emergencia de grupos norteño-banda, bandeños, norteño con tuba, tuba norteña, conjunto tubeño o farabanda,[15] entre otros nombres se han aplicado a tales agrupaciones que, en lo que va de la segunda década del siglo XXI adquirieron popularidad y visibilidad mediática.

Cabe señalar que esta alineación instrumental combinada no es necesariamente nueva, sino más bien, la novedad. La tienen grupos folclóricos de Europa central (particularmente en la región de Baviera), y bandas estadounidenses de polka. Según Luis Montoya Arias,[16] los primeros en experimentar con estas mezclas en México fueron Los Intocables del Norte, en 1989, acom-

[15]Se le dice farabanda, ya que el conjunto norteño recibe el nombre de fara-fara en algunas partes del noreste de México.

[16]Dato obtenido en comunicación personal con el maestro Luis Omar Montoya Arias, historiador de las músicas mexicanas.

pañados por Banda Los Coyonquis de Sergio Tapia y por Banda Los Escamillas del "Indio" Ramírez, en 1990. Estas bandas son originarias de Sinaloa, y el experimento ocurre en Culiacán.

Quizás las mutaciones ocurrieron poco a poco y fueron imperceptibles en su momento, pero el norteño-banda (o banda norteña) no es necesariamente un nuevo lenguaje musical y no tuvo una aparición espontánea. Desde mi punto de vista, se trata de una reapropiación popular de dos estilos regionales (norteño y banda) que no estuvieron circunscritos a un área o región específica, sino que su música, a la vuelta del siglo, ya estaban profundamente arraigada como parte de la memoria colectiva y de la vida cotidiana del noroeste de México. No por nada se trata de la tuba y el acordeón: íconos emblemáticos, símbolos portadores de todo lo que la banda y el conjunto a su vez pueden connotar.

Como recién señalé, muchas bandas regresaron a sus formatos más tradicionales como una respuesta a las tecnobandas gruperas, y encontraron en las disqueras una enorme posibilidad de éxito comercial. Sus presentaciones se volvieron espectáculos masivos con la más alta tecnología en sonido e iluminación. Los espectáculos masivos de los grupos de norteño-banda (o como se le quiera llamar) son posibles por las innovaciones tecnológicas de equipos de sonido, los estudios de grabación y sus ingenieros. Sería imposible tocar con esta instrumentación en vivo sin micrófonos y sin una ecualización sofisticada.

Los instrumentos de la banda de viento fueron creados originalmente para emitir un poderoso sonido para tocar en las plazas o en la vía pública, las cuerdas y el acordeón serían opacadas completamente sin la amplificación adecuada. Estas posibilidades tecnológicas iniciaron con la onda grupera, cuando se integraron o sustituyeron instrumentos de cuerda eléctricos y sintetizadores a la orquestación de bandas y conjuntos.

Narcointerludio

Pero en la década de los años noventa del siglo pasado hubo un enorme auge comercial para el corrido de narcotráfico que naturalmente tuvo como base musical a la banda o al conjunto. Menciono lo anterior porque el conjunto con tuba (norteño-banda) representa la base instrumental de los artistas vincula-

dos al llamado movimiento alterado.[17] Los llamados corridos alterados conservan en sus letras temáticas que emergieron con el narcocorrido (como la fiesta desenfrenada, el consumo de sustancias, la apología de la impunidad, entre otros), pero su principal y novedosa característica es la violencia explícita y gráfica, además del realismo y naturalidad con la que ésta es narrada.[18] En este sentido, "lo narco", que en términos temáticos ya existía, experimenta cambios tanto en la poética "narcocorridística" como en su música (de modo particular en su instrumentación y su *performance*).

Como reacción al estilo alterado, desde 2012 la censura gubernamental y mediática oficialista se aplicó con singular espectacularidad a decenas de eventos masivos (particularmente a bailes de ferias y palenques), en los que se presentarían los cantantes de corridos alterados. En algunos casos las empresas de espectáculos que promueven a estos artistas recibieron multas de hasta 100 mil pesos, y que en cierta actitud desafiante fueron pagadas por adelantado.[19] Lo contradictorio es que lejos de funcionar, la censura ha catapultado a los artistas del corrido alterado a los niveles más altos de audiencia y millones de jóvenes mexicanos de las zonas urbanas con mayores carencias educativas asumen como un modo de vida deseable.

El corrido alterado (hasta donde el medio lo permita) está presente en la programación de la radio; en los videoclips de los canales de televisión grupera; en vivo en los bailes masivos, en ferias, palenques y antros al igual que cualquier otro artista "pop". Sus elementos narrativos y su atuendo estereotípico se normalizaron, y la reproducción pública de canciones sigue efectuándose al margen de la censura. La narcocultura (entendida como una subcultura y el narcocorrido una expresión de ésta) posee sus propios canales de difusión y se expresa a través de un estilo mediático (combinación de actitudes, música y atuendo) que le mantiene en el gusto popular. Crea un contradiscurso frente al discurso oficial antinarco; una pugna ideológica en

[17]Movimiento alterado refiere inicialmente a discos compilados de varios artistas del corrido de narcotráfico contemporáneo bajo el sello comercial Twins Music Group, iniciada en Los Ángeles, por Los gemelos Valenzuela como una marca vinculada a su disquera. El término alterado se popularizó como referencia al grueso de artistas vinculados al corrido hiperviolento. Remito al lector al trabajo de Pineda Loperena (2014).

[18]Sobre este punto véase Ramírez-Pimienta (2013) quien aporta uno de los mejores textos referidos a este tema y contextualiza el surgimiento del corrido alterado como resultado lógico del contexto bélico generalizado que se intensificó durante el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012).

[19]El caso más evidente fue el cobro de multas y la cancelación de eventos en Tijuana, Chihuahua, y otras ciudades mexicanas a Alfredo Ríos "El Komander". Enlaces a las notas periodísticas disponibles La banda, el norteño y los carros del año… en <http://musicosmigrantes.blogspot.mx/2013/08/ah-chihuahua-al-parecer-la-censura-se.html>, consultado el 19 de agosto de 2013.

el plano de la producción social del sentido. Mientras el artista amalgama en su actuación los contenidos con símbolos identificables, deseables, para las audiencias de una industria cultural transnacional (cuyos epicentros se encuentran en Culiacán, la capital de Sinaloa, y en Los Ángeles), la ideología oficial intenta establecer una lucha sin otro recurso más que la censura.

La tambora del siglo XXI

Volviendo al punto anterior, el conjunto norteño-banda no es sinónimo de alterado. Se trata simplemente de una instrumentación adecuada para acompañar desde corridos hasta baladas románticas. Tampoco hay una instrumentación específica, sino que cambia según las necesidades performativas; la más básica consiste en un cuarteto integrado por tuba, acordeón, bajo sexto y batería de pedales. Ésta es la alineación de grupos como Los Bukanas, Los Titanes de Durango y Calibre 50, y con la que se hacen acompañar solistas como Gerardo Ortiz, Larry Hernández y Alfredo Ríos “El Komander”, todos ellos vinculados al movimiento alterado. Hacia el año 2008 Julión Álvarez ya se hacía acompañar por su Norteño Banda, agregando simplemente un acordeón y un bajo sexto a una banda sinaloense de lo más convencional y Julio Cháidez utilizaba tololoche y charchetas (saxores) como base armónica para el acordeón. Un par de años antes, la banda Perla del Pacífico ya usaba el acordeón para acompañar a Julio Preciado. Otros grupos y solistas han experimentado con su orquestación, como Fidel Rueda (anterior líder del grupo Los Buitres), quien canta y toca el acordeón acompañado de una banda cuya sección percutiva es sustituida por una batería de pedales y Roberto Junior (y su bandeño), sólo agregan congas a la tuba, acordeón, batería y bajo sexto.[20]

Pero entonces, ¿qué es lo que está ocurriendo para hablar de nuevas músicas populares en la frontera México-Estados Unidos?, ¿qué es lo que a nivel sociocultural sucede que permita ubicar e interpretar los cambios y las permanencias en la música popular contemporánea de bandas de viento?

[20]Sin embargo, una de las propuestas más originales en términos de instrumentación hasta la fecha fue la del grupo Los Pikadientes de Caborca: voz, guitarra, sax alto, clarinete y tuba. Autodenominándose banda norteña, con letras nada solemnes y con un atuendo para nada acorde con las exigencias del estilo, subieron al escaparate global con la canción “Vámonos pal´río” (Sony Music Latin, 2008) la grupera más tocada en la radio mexicana e hispana en 2009. Su formato fue calcado por Los Pelapapas de Navoyork (de Navojoa, Sonora), y ha derivado en la formación de Los Diferentes de la Sierra.

Primeramente se debe reconocer que la música mexicana está pasando por (o quizá saliendo) un momento de enormes cambios. Para el caso de las músicas norteñas, como he señalado, los cambios empezaron a ser visibles a partir de la segunda década de este siglo, con la aparición en la radio y televisión de artistas y grupos que integraron instrumentos del conjunto norteño y de la banda.

Quisiera hacer notar que este fenómeno mediático no es sólo un repentino cambio de instrumentación y por ningún motivo anuncia la muerte de la banda o del conjunto. Desde mi punto de vista, se trata más bien de un proceso sociocultural transnacional y transfronterizo. O sea, un proceso de flujos culturales que ocurren desde y a través de la región limítrofe entre México y Estados Unidos, y que no es para nada reciente, sino que tiene larga data, que inicia con la definición del estilo regional por medio del cual se insertó la tradición norteña y bandera a los procesos culturales del capitalismo global.

La fusión del norteño y la banda es algo más que un nuevo estilo musical basado en la vieja instrumentación. El germen de la actual estética de la música popular mediática mexicana surge de un complejo fenómeno de negociación de identidades que se vive en los barrios y en los pueblos del norte de México, y de Estados Unidos. Tuvo coincidencias con un proceso sociocultural de mayor envergadura que sucede en el corredor Culiacán-Los Ángeles, en medio de la crisis hipotecaria en Estados Unidos, del endurecimiento de las políticas migratorias y deportaciones masivas y de la oleada de violencia generalizada que acompañó a la guerra en contra del narcotráfico del gobierno mexicano.

En esta última década, en el ir y venir de un lado al otro, se empezó a experimentar con el sonido, quizás, cuando algunos músicos jóvenes se atrevieron a cuestionar los límites de la musicalidad regional. Los grandes instrumentos de base armónica como la tuba y el tololoche habían caído en desuso ante a la versatilidad del bajo eléctrico y del teclado, pero por algún motivo fueron revalorados, renovados y adicionados de mejoras acústicas. Aparecieron innovaciones musicales como cortes rítmicos en medio de las frases importantes de las canciones; el fraseo doblado (en semicorcheas) para el acordeón y la tuba; composiciones con progresiones en escalas complejas y en tonos menores; y en general una ejecución mucho más fluida.

Fuera de los grandes escenarios, el público de la región prefiere contratar para sus fiestas a un conjunto con una buchonamente visible tuba que a un

simple y ordinario conjunto de taka takas o a una electrobanda. En las fiestas populares de la región otrora caracterizadas por la presencia exclusiva de bandas, empieza a ser visible este nuevo conjunto. Los músicos necesitan trabajo y para tal efecto se necesita satisfacer los gustos de los clientes. Muchos conjuntos norteños han desplazado a sus bajistas por una tuba que haga el trabajo armónico. De hecho, en Sonora ya muchas electrobandas (llamadas localmente tecnobandas en Hermosillo, Navojoa y Ciudad Obregón) se anuncian con tuba, como un plus a su ya de por sí grosero karaoke con tambora y taroletas (set de timbales y redoblante).

En los antros de corte grupero de toda la región es lo mismo, los conjuntos norteños eran lo usual dado que cuestan menos que una banda completa. Hoy sólo han agregado una tuba. En Zacatecas, hasta el auténtico tamborazo terminó por integrar una tuba a su alineación.

Dejando de lado el acordeón, continuaré sobre la tuba y su ejecución contemporánea. Al emerger el conjunto tubeño, de repente, la tuba se volvió interesante y hasta sexy; se mostró con toda su fuerza en mismos escenarios de siempre. En las bandas, la presencia de la tuba (sousáfono) reemerge en su contrapunteo armónico con la charcheta en versión corregida y aumentada. La otrora aburrida "chun-ta, chun-ta" de la banda, siempre en el *backline*, escondida y opacada detrás de clarinetes, trompetas y trombones y (por supuesto) del cantante, cumpliendo un rol performativo expresivamente limitado: la tuba lleva la base y sostiene a toda la banda. Este contrapunteo primero fue sustituido por sintetizadores con el *boom* de la escena grupera en la década de 1990, cuando las tecnobandas recrearon un sonido similar con teclados o bajo eléctrico. Y luego, con la moda del pasito duranguense se sustituyó con teclados a una banda entera.

La ejecución de la tuba en la banda adquiere un sentido renovado (es el caso también para el norteño banda). Presenta una complejidad performativa inusual en la banda tradicional. Además de aportar la principal fuerza rítmica al conjunto, se encuentra el aumento de la complejidad tanto en el ritmo como en la armonía. Se vuelve obligada la improvisación dentro de las líneas armónicas mediante frases de bajeo con dificultad considerable.

Hoy casi cualquier tubero de banda sinaloense utiliza sincopados, escalas y fraseos rápidos y es cada vez más común el uso de glissandos, no sólo para emular el bramido del toro (i.e. "el toro mambo") sino que éste se exagera en semifusas consecutivas al grado de sostener un redoble, que puede llegar a

exagerarse hasta lograr el llamado "helicóptero",[21] o emular el sonido de ráfagas de armas de fuego.

A pesar del auge de la tuba, se debe considerar que en México no es tan fácil conseguir tal instrumento musical dado su costo, y más aún tratándose de un instrumento tan grande como la tuba; ésta se hereda de la misma familia o del mismo pueblo que sostiene a su banda. De no ser así, una buena tuba cuesta entre siete mil y ocho mil dólares (por ejemplo, una Conn 20K o Yamaha YSH-411), e incluso una usada en condiciones regulares cuesta arriba de 1 500 dólares. Los instrumentos usados son otra buena opción pero en un *pawnshop* no siempre se encuentra algo así. Las tubas quedan por lo tanto fuera del alcance de mucha gente. En México, a nivel calle, las tubas *made in china* apenas cubren las necesidades. Casi nunca falta algún narco que la patrocine (a decir de algunos músicos entrevistados). Independientemente, adquirir una tuba para el conjunto es una inversión que podrá recuperarse a corto plazo, siempre y cuando no pase la moda.

La demanda de tal instrumento subió a tal grado que el robo de tubas de las escuelas públicas del sur de California llegó a ser noticia frecuente. Particularmente llama la atención el robo de cinco tubas en Southgate Highschool y otras tres en Huntington Park, al sur de la zona metropolitana de Los Ángeles (evidentemente es una de las zonas escolares menos favorecidas de California, y con mayor densidad poblacional de mexicanos indocumentados).

En total se perdieron 23 tubas ente 2011 y 2012 (National Public Radio, 2012), y según relatan los periodistas: "de manera sorprendente los ladrones ni siquiera tocaron las computadoras que pudieron fácilmente haber sustraído… únicamente se llevaron las tubas". Para la policía del condado de Los Ángeles, los principales sospechosos (para variar) son mexicanos que las robaron para venderlas a los músicos de las "mexican polka bands" (sic) (Clark, 2012).

No es difícil inferir que tales robos terminaron abasteciendo de instrumentos a una de las zonas donde los conjuntos "norteños con tuba" han proliferado. De la misma manera surgen día con día nuevas bandas y tamborazos para satisfacer las demandas musicales de los paisanos en California (Basta con dar un vistazo a la sección de clasificados de los diarios del área metropolitana de Los Ángeles para corroborar la enorme cantidad de tamborazos que ofrecen sus servicios para eventos sociales), y el resto de la unión americana,

[21]Usado a manera de puente para bajar o subir de primera a tercera (Salgado, 2012).

aunque a veces reproduciendo un molde ya armado por la industria cultural de la música popular mexicana.

Notas finales

Si bien muchas de las músicas tradicionales requieren urgentemente de intervención especializada para su conservación y/o salvaguarda, las manifestaciones que en este capítulo se abordan, se ubican en el extremo opuesto; en los ámbitos donde la salvaguarda no es necesaria o deseable. Por el contrario, ha sido la incorporación de esta música a la industria cultural la que mayor impacto ha tenido en la modificación y en el deterioro de algunas culturas musicales indígenas y tradicionales.

Sin embargo, esto no significa que estas músicas mediáticas que aquí se abordan no conserven elementos que les vinculen a anclajes profundos de la cultura popular mexicana. Al mismo tiempo encuentran su propio cauce y sus propias formas de reproducirse y retroalimentarse en un ir y venir de la industria del espectáculo a la cultura popular y de la cultura popular a los medios y escenarios. La aparición de nuevos estilos artísticos, según Foster (2000), "funciona en términos de regresos y referencias" antes que en "las transgresiones utópicas y anárquicas de la vanguardia", dando como resultado un "neopop siempre conforme a la moda que abreva en el pasado popular". Es decir, cualquier manifestación popular que muestre alguna forma de innovación, siempre mantiene algún vínculo o anclaje con la cultura popular musical, siempre encuentra muy rápidamente la manera de insertarse en la lógica del mercado, hasta volverse un hit comercial que regresa rápidamente, masivamente, para impactar en las formas populares de la creación musical. La aceptación y reconocimiento de lo popular es el cíclico proceso distintivo de la industria cultural (Adorno, 2004).

El 28 de diciembre de 2011 apareció una nota en la edición digital del diario *El Noroeste* de Mazatlán, Sinaloa, diciendo: "Unesco reconoce narcocorridos como patrimonio de la humanidad", debido a "su gran capacidad de señalar y exaltar la realidad de toda una entidad y a su vez por ser un material invaluable que explora e identifica la idiosincrasia dominante de un estado (Sinaloa) y de un país (México) […] este tipo de música constituye un saber popular" (Noroeste.com, 2011).

Por supuesto, esta nota corresponde a la serie de bromas que publican los diarios el día de los inocentes. Sin embargo, si se realiza una lectura crítica de esta misma nota, se puede contemplar algunas aristas sobre la importancia de esta manifestación regional, por un lado, y por otro de la lejanía con la que se mira la posibilidad (al grado de la burla) de que sea oficialmente patrimonializado por alguna institución encargada de salvaguardar el patrimonio cultural de los pueblos. El patrimonio cultural, o sea los bienes y objetos culturales considerados dignos de dicha salvaguarda, no siempre concuerda con lo que se considera deseable por parte de las instituciones y políticas culturales del Estado mexicano aunque permanezca en la memoria colectiva y en los usos sociales.

En el caso de la música de banda sinaloense, resulta interesante la manera en la que se distancian los patrimonios dignos de ser salvaguardados de los que no. Mientras los salvaguardados cobran vida en formas folclóricas, conservados en una representación alejada de las manifestaciones populares, reales, que corresponden a las formas de cultura popular "subalterna" (Satriani, 1975) y que subsisten independientemente de su exclusión de los canales institucionales. Éstos tienen canales propios de producción, difusión y consumo, en la industria cultural, en la pedagogía musical y en su disfrute. Desde su segunda conferencia (en 1947), la Unesco ha vuelto un imperativo global salvaguardar las expresiones culturales y artísticas en sus formas tradicionales. Nuestra referencia inmediata o más reciente es la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, donde se establece que "toda cultura tiene una dignidad y un valor propio que se debe respetar y preservar, que todos los pueblos tienen el derecho y el deber de desarrollar su cultura y que todas las culturas forman parte integrante del patrimonio común de toda la humanidad" (Unesco, 2003).

Según la convención mencionada de la Unesco (2003) "sólo se puede evitar la pérdida del patrimonio cultural inmaterial velando por que se puedan reproducir sus significados, las condiciones que lo han hecho posible y las competencias necesarias para su creación, interpretación y transmisión". Tal aseveración es factible sin que por ello se tenga la necesidad de reproducir las condiciones de existencia más bien "indeseables" atribuidas a la música de tambora sinaloense (por aquello de su relación con el narcotráfico). Como si fuera necesario reproducir las condiciones de miseria y marginación, las situaciones de violencia y el consumo de sustancias a las que aluden en sus letras los corridos actuales.

En ese mismo documento se lee posteriormente que "se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y desarrollo sostenible" (Unesco, 2003). Dicho "respeto" puede considerarse una manera de evitar las temáticas violentas y machistas presentes no sólo en la banda sino en el género grupero en su conjunto; con ello queda oculta una parte importante de la historia reciente de la música regional, de la cual tales canciones (particularmente los corridos de narcotráfico) son testigos fieles.

Muchas canciones de banda, sobre todo las primeras composiciones instrumentales, han dejado de escucharse y de tocarse y han salido de los repertorios operativos de las bandas. No tienen uso, salvo en su manifestación folclórica (del ballet escolar, por ejemplo), sería imposible conservarlas en los repertorios operativos de las bandas, puesto que ya no existe ni pueden reproducirse las condiciones necesarias para que sigan siendo canciones populares. Es decir, las bandas ya no tocan "El olotito", "Las güilotas", "La pilareña" o "El toro de once" a menos que se las pida un cliente y los músicos jóvenes han aprendido a ser músicos de banda con repertorios nuevos.

Lo que se identifica y reconoce como patrimonio cultural es tácitamente lo folclórico, lo que corresponde a una sociedad rural y no urbana. Por lo menos en lo que a música de banda se refiere lo apoyos institucionales y los fondos para la cultura han apoyado esta vertiente, generando una tensión con respecto a quienes crean nuevas expresiones musicales que no siempre encajan en el estilo que se asume como perteneciente a la tradición.

Al respecto, se pone de manifiesto una lucha entre quienes invocan que ciertas prácticas o manifestaciones no forman parte de ese patrimonio y quienes alegan el derecho y legitimidad de las mismas a ser reconocidas, pese a ser de reciente aparición, por abrevar en un origen mítico.

En lugar de estar buscando pretextos para censurar las músicas populares de banda y sus contenidos, me parece oportuno encontrar los puntos fuertes, las verdaderas aportaciones que pueden ayudar al desarrollo musical de la juventud mexicana. La tuba sinaloense, además de ser un ícono de la cultura popular norteña ha hecho su propia escuela y ha generado su propio sonido. Pero las representaciones negativas que le son propias no ayudan mucho a ver "la parte buena" de todo esto.

Espero que esta reflexión aporte a una mayor comprensión de la historia, de las tradiciones musicales, de las técnicas de ejecución y de las prácticas performativas que se encuentran en la música popular de banda.

Referencias

Adorno, Theodore W., 2004, *Teoría estética*, Madrid, Akal.

Arizpe, Lourdes, 2009, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, Porrúa/Conaculta/unam/crim/H. Cámara de Diputados, lx Legislatura.

Attali, Jaques, 1995, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo xxi Editores.

Barthes, Roland, 1977, *Image, Music, Text*, Londres, Fontana.

Bartók, Béla, 1997, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo xxi Editores.

Becker, Howard S., 2008, *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Benjamin, Walter, 2004, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca.

Bierley, Paul E., 2006, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Champaign, IL, University of Illinois Press.

Brucher, Khaterine, y Suzel A. Reily, 2013, *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, Londres, Ashgate Publishing Ltd.

Blacking, John, 2006, *Hay música en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial.

Carrizosa, Antonio, 1997, *La onda grupera. Historia del movimiento grupero*, México, Edamex.

Clark, Krissy, 2012, "Hold On To Your Tuba: Brass Bandits Hits L.A. Schools.", KQED-NPR's Weblog, 16 de febrero, en <www.musicosmigrantes.blogspot.mx>, consultado el 18 de febrero de 2012.

Contreras Arias, Juan Guillermo, 1988, *Atlas cultural de México. Música*, México, sep/inah/Grupo Editorial Planeta.

Cruz Uitz, Rodrigo [tesis de licenciatura], 2006, *Lectura cultural de la música grupera en Hermosillo, Sonora*, Hermosillo, Universidad de Sonora.

Cruz-Manjarrez, Adriana, 2012, "Música e identidad en contextos transnacionales", en Miguel Olmos, coord., *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global,* México, El Colegio de la Frontera Norte / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Autónoma de Nuevo León / Bonilla Artigas.

Flores Mercado, Georgina y Araceli Martínez Vergara, 2013, *Músicos y campesinos*, Tlaltzipan, Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, Pacmyc.

Flores Mercado, Georgina, 2009, *Identidades de viento, Música tradicional, bandas de viento e identidad p´urépecha*, México, Juan Pablos Editores / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Flores, Manuel, 1985, "La música de Sinaloa", *Memoria del primer congreso mexicano de musicología*, Ciudad Victoria, México, Sociedad Mexicana de Musicología-Gobierno del estado de Tamaulipas.

Flores, Manuel, 1989, "Historia de la música en Sinaloa", *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, México, Conaculta.

Foster, Hal, 2000, "Contra el pluralismo", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, núm. 5, septiembre-octubre, 186:34-39.

Francfort, Didier, 2005, "Pour une approche historique comparée des musiques militaires", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, Sciences Po University Press*, núm. 85, enero-marzo, pp. 85-101, en <http: / / www.jstor.org / stable / 3772029>, consultado el 19 de mayo de 2009.

Frith, Simon, 2001, "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces *et al*., *Las culturas musicales, Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta.

García L., Daniel, 2007, *Pitos y flautas*, Guasave, Sinaloa, Consejo Ciudadano para el Desarrollo Cultural Municipal de Guasave.

Garduño, Everardo y Carolina Mata, 2012, "La música de los migrantes mixtecos en San Quintín", en Miguel Olmos, coord., *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global,* México, El Colef / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Autónoma de Nuevo León / Bonilla Artigas.

González, Igael [tesis de maestría], 2010, *Las perradas de Nogales: música de banda sinaloense en los rituales festivos de la frontera Sonora-Arizona*, Tijuana, México, El Colef.

González, Igael, 2012, "Movilidad regional de músicos de bandas de viento en la frontera norte de México", en Miguel Olmos, coord., *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global,* México, El Colegio de la Frontera

Norte/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas.

González, Igael. 2013. "¡Ah chihuahua! al parecer la censura se convierte en un negocio lucrativo", La Banda, el norteño y los carros del año [*weblog*], en <http://musicosmigrantes.blogspot.mx/2013/08/ah-chihuahua-al-parecer-la-censura-se.html>, consultado el 9 de junio de 2016.

Greene, Victor R., 1992, *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America*, Los Ángeles, University of California Press.

Guardado, Héctor, 2011, "Se gradúan de la Escuela de Tambora Sinaloense de Germán Lizárraga", *Noroeste*, sección "Espectáculos", Mazatlán, Sinaloa, 15 de julio, en <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=704469>, consultado el 31 de diciembre de 2011.

Haro, Carlos y Steve Loza, 1994, "The Evolution of Banda Music and the Current Banda Movement in Los Angeles", *Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Ángeles, University of California, Department of Music, vol. 10 (3/4 p.), pp. 59-71.

Karam, Tanius, 2008, "Notas sobre semiótica y música. Apuntes aplicables a la música regional sinaloense", en O. Elizondo, edit., *Intersemiótica. La circulacion del significado*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 164-176, en <http://www.uia.mx/web/files/publicaciones/intersemiotica-abril2009.pdf>, consultado el 1 de diciembre de 2015.

Keil, Charles, 2013, "Foreward", en Katherine Brucher y Suzel A. Reily, *Brass Bands of the World...*, Londres, Ashgate Publishing Ltd.

Los Pikadientes de Caborca, 2008, "Vamonos p´al río", *La cumbia del río*, Estados Unidos, Sony Music Latin.

Madrid, Alejandro, 2008, *Nor-tec Rifa!: Electronic Dance Music from Tijuana to the World: Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, Estados Unidos, Oxford University Press.

Memmott, Mark, 2011, "What A Sour Note: Thieves Target Tubas In Southern California", The Two-Way-NPR's News Blog, 12 de diciembre, en <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2011/12/12/143572855/what-a-sour-note-thieves-target-tubas-in-southern-california>, consultado el 9 de junio de 2016.

Monsiváis, Carlos, 2010, *Rituales del caos*, México, Era.

Montoya Arias, Luis, 2011, *Trompeta en mano, Soltando el llanto y en compañía del diablo… estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guana-*

juatense (1960-1990), Guanajuato, Ediciones la Rana/Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato.

Morín, Edgar, 2000, "Vaqueros y gruperos en el rodeo de Santa Fe: la reorganización de lo real por el imaginario cultural", *JOVEN-es*, México, nueva época, año 4, núm. 11, abril-junio, pp. 6-26.

National Public Radio, 2012, "The Tuba Takes Its Spotlight In Mexican Bandas", NPR Music, Estados Unidos, enero, en <www.npr.org/2012/01/04/144678543/the-tuba-takes-its-spotlight-in-me?ican-bandas?ps=rs>, consultado el 18 de febrero de 2012.

Noroeste.com, 2011, "Narcocorridos, Patrimonio de la Humanidad", *Noroeste*, seccción "Espectáculos", 28 de diciembre, en <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=744015>, consultado el 9 de junio de 2016.

Olmos Aguilera, Miguel, 2012, *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), 2003, "Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial", xxix Conferencia General, París, en <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, consultado el 15 de noviembre de 2012.

O´Sullivan, T.; J. Hartley, D. Saunders, M. Montgomery y J. Fiske, 1995, *Conceptos clave en comunicación y en estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Phillips, Harvey y William Winkle, 1992, *The Art of Tuba and Euphonium*, Van Nuys, California, Summy-Birchard Inc., Alfred Music Publishing.

Pineda Loperena, Gustavo [tesis de maestría], 2014, "El baile de la violencia. Representaciones en torno al movimiento alterado en Tijuana y Los Ángeles", Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, 2010, "Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, núm. 26, vol. 1, pp. 31-45.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, 2013, "De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, movimiento alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón", *A Contracorriente, una revista de historia social y literatura de*

América Latina, vol. 3, núm. 10, pp. 302-334.

Rodríguez, Mariángela, 1997, "El baile de la Quebradita. La conformación de comunidades imaginadas entre los mexicanos en Los Ángeles, California", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, vol. 36, núm. 12, pp. 325-40.

Russell, Randy, 2008, *Ghost Cats of the South*, Carolina del Norte, John F, Blair Publishing Inc.

Salgado, Eric ("el tubero de los artistas"), 2012, "El secreto del helicóptero en tuba", video instruccional, en <https://www.youtube.com/watch?v=g-2lLJyc8Moc>, consultado el 15 de enero de 2014.

Satriani Lombardi, Luigi Maria, 1975, *Antropología de la cultura: análisis de la cultura subalterna*, Buenos Aires, Galerna.

Simonett, Helena [ponencia], 2000a, "Desde Sinaloa para el mundo: Transnacionalización y reespacialización de una música regional", Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

Simonett, Helena, 2000b, "Popular Music and the Politics of Identity: The Empowering Sound of Technobanda", *Popular Music and Society*, núm. 24, vol. 2, junio, pp. 1-23, doi:10.1080/03007760008591765, en <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/ 03007760008591765>, consultado el 15 de octubre de 2010.

Simonett, Helena, 2001, *Banda: Mexican Musical Life Across the Border*, Estados Unidos, Routledge Ltd.

Simonett, Helena, 2004, *En Sinaloa nací: Historia de la música de banda*, México, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Simonett, Helena, 2013, "From Village to World Stage: The Malleability of Sinaloan Popular Brass Bands", en K. Brucher y S. A. Reily, edits., *Brass Bands of the World...*, Londres, Ashgate Publishing Ltd, pp. 199–216.

Sinagawa Montoya, Herberto, 2004, *Música de viento*, Culiacán de Rosales, Creativos7/Biblioteca de Historia Sinaloense.

Steinberg, Óscar, 2002, "Géneros populares", en C. Altamirano, coord., *Términos críticos en sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires.

Thompson, Guy P. C., 1994, "The Ceremonial and Political Roles of Village Bands 1846-1974", en William Beezley, Martin English, E. Cherry, William French, *Rituals of Rule, Rituals of Resistence: Public Celebrations and Popular Culture in México*, Estados Unidos, Scholarly Resources.

Valenzuela, José Manuel, 1998, *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Williams, Raymond, 2008, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y de la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SOBRE LOS AUTORES

ALEJANDRO AGUILAR ZELENY. Realizó estudios de doctorado en antropología social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000-2002. Obtuvo su maestría en antropología social, dentro de la línea de antropología simbólica con la tesis "Los ritos de la identidad: ritualidad, diversidad y estrategias de resistencia indígena en el noroeste de México", 1998. Licenciado en ciencias y técnicas de la comunicación. Tesis: "Diagnóstico de comunicación indígena en Sonora", Universidad de Sonora, 1987.
Dirección electrónica: aaguilarzeleny@gmail.com

CECILIA CRISTINA ALCÁNTARA CEJA. Licenciada en historia por la ENAH y maestra en estudios culturales por El Colef. Integrante del seminario Fusiones y nuevos mestizajes en la música tradicional del proyecto "Nuevas músicas indígenas y populares" del Departamento de Estudios Culturales de El Colef. Actualmente es profesora de asignatura en la FHYCS de la UABC. Participó como investigadora en los proyectos "Propuesta de Atención al Programa del Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías" (Fonart) y en "Evaluación de Procesos del Programa 3x1 para Migrantes" (Sedesol); y como coordinadora del Programa de Acompañamiento a Estudiantes Migrantes de la ENAH, entre otros.
Dirección electrónica: eraseunavez_enah@hotmail.com

OTILA CABALLERO QUEVEDO. Psicóloga y musicoterapeuta con especializaciones cursadas en Barcelona, España. Cuenta con una maestría en educación y un doctorado en antropología social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Trabaja en la Universidad de Sonora y en los últimos 10 años ha investigado sobre los *hacáatol cöicóos* o cantos de poder que utilizan los comcáac para curar, así como los signos y símbolos de su cultura con el propósito de profundizar en la función psicosocial del arte.
Dirección electrónica: otila@correom.uson.mx

GONZALO CAMACHO DÍAZ. Profesor titular en la Facultad de Música de la UNAM. Imparte cátedra en el programa de licenciatura en etnomusicología y posgrado en música. Sus trabajos de investigación se han centrado en las culturas musicales de México, con énfasis en la región huasteca. Como resultado de sus investigaciones en el campo de la música ha editado discos compactos y publicado varios artículos relacionados con la etnomusicología. Coordinó conjuntamente con Susana González Aktories *Reflexiones sobre semiología musical*, publicado por la Escuela Nacional de Música de la UNAM.
Dirección electrónica: gonzalocam7@yahoo.com.mx

LUIS ALBERTO CARRERA VILLALOBOS. Es licenciado en ciencias de la comunicación por la Universidad de Sonora, realizó estudios en la maestría en etnomusicología de la Universidad de Guadalajara; actualmente desarrolla su tesis acerca de los contextos performativos en la fiesta yoreme en el norte de Sinaloa.
Dirección electrónica: lacv1@hotmail.com

RODRIGO DE LA MORA PÉREZ ARCE. Doctor en ciencias sociales con especialidad en antropología social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS Occidente) y maestro en ciencias musicales en el área de etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Es profesor investigador en el Departamento de Estudios Socioculturales del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las prácticas musicales y las relaciones sociales, la música indígena y la cultura wixarika.
Dirección electrónica: rdelam@gmail.com

AMANDA YAHEL FLORES AGGI es licenciada en danza folclórica egresada de la Escuela Nacional de Danza Folclórica. También es egresada de la carrera de bailarín de danza folclórica por la Escuela Nacional de Danza Folclórica. Tiene un diplomado en gestión cultural por el Instituto Politécnico Nacional. Actualmente trabaja como investigadora externa de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
Dirección electrónica: amanda.flores.aggi@hotmail.com

PATRICIA GARCÍA LÓPEZ. Etnomusicóloga por la UNAM; es integrante del grupo de música mixteca Pasatono Orquesta y de la Orquesta Mexicana donde ejecuta música de compositores nacionalistas y contemporáneos. Su investigación etnomusicológica la ha realizado con la música de la Mixteca y de Oaxaca especializándose en el banjo, orquestas típicas, *jazz bands* y grupos de cuerda en general. Actualmente dirige un proyecto de fortalecimiento de la música de cuerdas y orquestas en la región mixteca, donde uno de los objetivos principales es compaginar la enseñanza de la música de tradición oral con la académica.
Dirección electrónica: patiyooliin@yahoo.com.mx

IGAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ. Licenciado en sociología por la Universidad de Sonora. Maestro en estudios socioculturales (El Colef, 2010). Profesor de sociología en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UABC, campus Tijuana). Se especializa en temas relacionados con las músicas de viento, la música norteña y grupera y las migraciones musicales. Realiza un proyecto de tesis sobre apropiaciones de instrumentos y ritmos africanos en la música urbana del México contemporáneo bajo la tutela del etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante, del programa de doctorado interinstitucional en arte y cultura (Universidad de Guadalajara).
Dirección electrónica: igael.gonzalez@gmail.com)

MIGUEL OLMOS AGUILERA es investigador de El Colegio de la Frontera Norte, en el Departamento de Estudios Culturales desde 1998. Estudió el doctorado en etnología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales y la maestría en historia de las religiones en la EPHE, y las licenciaturas de etnología en la ENAH y etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM. Dirigió el Departamento de Estudios Culturales de El Colef de 2009 a 2012. Ha publicado diversos libros sobre la frontera la música y la etnología del noroeste de México, entre ellos dos premios nacionales en 1994 y 2010. Pertenece al SNI nivel II. En 2012 fue reconocido con la cátedra Alfonso Reyes, de la Universidad de París III, IHEAL.
Dirección electrónica: olmos@colef.mx

ANDRÉS OSEGUERA M. Etnólogo formado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Maestro en ciencias antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa y doctor en ciencias antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa y por la Université de Paris 7 Diderot. Es profesor investigador de la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México y coordinador del programa de maestría de antropología social de la misma escuela.
Dirección electrónica: andresose@gmail.com

DIANA REYES GONZÁLEZ. Es maestra en promoción y desarrollo cultural por la Universidad de Coahuila (2011-2012) y licenciada en literaturas hispánicas (1990-1995) por la Universidad de Sonora. Se ha especializado en la administración cultural, gestión, promoción y desarrollo de proyectos culturales, lo mismo que en la consultoría en proyectos culturales; la dirección en el área cultural y educativa, la producción y representación artística y la docencia en artes y humanidades. De 2003-2005 fue jefa de la Unidad Regional de Culturas Populares e Indígenas de Sonora, del Instituto Sonorense de Cultura. Actualmente es productora del grupo de rock seri Hamac Caziim y coordinadora general del Xepe An Cöicoos y la Músicas del Mundo, Festival en la Nación Comcáac, organizado por Hamac Caziim (2008-2015).
Dirección electrónica: reyesdiana72@hotmail.com

ATSUMI RUELAS TAKAYASU. Realizó sus estudios de maestría en etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM. Es licenciada en música con especialidad en piano graduada en la Universidad Autónoma de Baja California. Maestra de piano, etnomusicóloga e investigadora del noroeste de México, sus músicas, culturas, los pueblos yumanos e investigación artística musical. Colaboradora del proyecto para la investigación "El patrimonio cultural y la estética de las nuevas músicas indígenas y populares de la frontera Mex-USA". En la actualidad está trabajando con su tesis de maestría en etnomusicología titulada: "La fiesta del *kuri kuri:* senda del diálogo con el entorno yumano".
Dirección electrónica: cafatsumi.chopin@gmail.com

Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales de Miguel Olmos Aguilera, *coordinador,* se terminó de imprimir en octubre de 2016, en los talleres... El cuidado de la edición estuvo a cargo de la Coordinación de Publicaciones de El Colegio de la Frontera Norte. Se tiraron 500 ejemplares.